Michael Scrivener, dkk.

ESTETIKA ANARKIS

STIRNER, SENI, DAN ANARKI

Diterjemahkan oleh:
Syihabul Furqon

ESTETIKA ANARKIS: STIRNER, SENI, DAN ANARKI
Michael Scrivener, John Moore, Theo van Doesburg, dan John Zerzan

Dipilih dan diterjemahkan dari
http://theanarchistlibrary.org/; *Black Rose, vol. 1, no. 1* (1979); *Changing anarchism: Anarchist theory and practice in a global age* (Manchester University Press, 2004); *Kurt Schwitters' periodical Merz #2* (1923); http://www.primitivism.com/.

Penerjemah: Syihabul Furqon
Editor: Rifki Syarani Fachry
Pemeriksa Aksara: Wandha
Perancang Sampul: Unknown People
Foto Sampul: *Nomad Suitcase* (Nam June Paik, 2004).
Penata Isi: Naufal Luthfi Zarkasyi

Diterbitkan oleh **Talas Press**
Dicetak di Indonesia

Cetakan Pertama: Mei, 2022
iv + 105 hal, 12x18 cm

Instagram: @talaspress
Surel: talaspress@protonmail.com

DAFTAR ISI:

Untuk Setsuko …

Michael Scrivener

ESTETIKA ANARKIS

Musim Semi, 1979

"Bentuk Pemerintahan yang paling cocok bagi seniman adalah tidak adanya pemerintahan sama sekali."
—Oscar Wilde

"Pelukis anarkis bukan ia yang membuat lukisan anarkis, tapi ia yang tak peduli dengan uang, tak peduli dengan imbalan, berjuang dengan seluruh individualitasnya melawan konvensi borjuis."
—Paul Signac

"Musisi dapat bekerja tanpa pemerintah."
—John Cage

PENGANTAR

MESKIPUN ungkapan "Estetika Marxis" jauh lebih familier ketimbang "estetika anarkis",[1] hubungan antara anarkisme dan seni telah menghasilkan keragaman yang kaya, baik untuk seni maupun teori. William Godwin, filsuf anarkis pertama, adalah seorang novelis inovatif yang memengaruhi Percy Shelley, yang boleh jadi merupakan penyair anarkis pertama. Thoreau, Tolstoy, Octave Mirbeau (novelis Prancis), Gustav Landauer (novelis Jerman dan anarkis revolusioner), penyair simbolis Prancis pada 1890-an, Pa Chin (novelis China), B. Traven, Paul Goodman, Ursula LeGuin, Philip Levine, dan Beck juga Malina adalah beberapa penulis anarkis lainnya—penyair, novelis, dramawan. Ada banyak penulis lain yang telah dipengaruhi oleh anarkisme atau yang secara teori dan praktik estetikanya paralel dengan anarkis: William Morris, Oscar Wilde, Eugene O'Neill (yang mengirimi Emma Goldman sejumlah volume karya dramanya saat Emma berada di dalam penjara karena gerakan anti-perangnya), William Blake, Franz Kafka (yang ditangkap di Praha karena menghadiri pertemuan para anarkis), DH Lawrence, Henry Miller, Robert Creeley, penyair Dada, penyair Surealis, Gary Snyder, Grace Paley, Ibsen, dan banyak lainnya. Dalam seni lukis, patung, dan grafis, anarkisme adalah pengaruh dominan

dari tahun 1880-an hingga masa perebutan kekuasaan Bolshevik di Rusia.[2] Dalam musik, teman dan rekan seperjuangan Bakunin, Richard Wagner, memberikan pengaruh yang cukup besar pada gagasan-gagasan anarkis mengenai integrasi sosial seni dan kebudayaan revolusioner.[3] Namun, pada abad ke-20, kaum anarkis telah menolak otoritarianisme Wagnerian, sehingga kini John Cage adalah perwakilan anarkis dalam musik. Dengan prevalensi seni *avant-garde* di setiap bidang di abad ke-20, dari puisi hingga tari, orang-orang dapat berargumen bahwa seni eksperimental itu sendiri paling tidak cenderung anarkis/anarkistik, jika tidak diklaim sebagai sebuah kesadaran diri.

Beriringan dengan seni anarkis, hadir pula tradisi kritik anarkis yang kaya terhadap seni. Dari Godwin dan penyair romantis hingga para teoretikus kontemporer, estetika anarkis memiliki tiga aspek utama: 1) desakan tanpa kompromi atas kebebasan total bagi seniman, dan penghinaan *avant-garde* terhadap seni konservatif; 2) kritik terhadap seni yang elitis, terasing, dan alternatif visioner di mana seni menjadi/harus terintegrasi ke dalam kehidupan sehari-hari; 3) seni sebagai kritik sosial—yaitu, karena seni adalah pengalaman, seni adalah cara untuk mendefinisikan dan meredefinisi kebutuhan manusia, yang mengubah struktur sosial-politik secara bersamaan.[4] Saya hendak menganalisis setiap aspek estetika

anarkis dengan penekanan khusus mengenai/pada ketegangan antara otonomi artistik dan cita-cita sosial seni yang tidak teralienasi. Saya juga ingin menyarankan cara-cara di mana seni dan teori estetika bisa relevan dengan politik anarkis kontemporer.

PENJAGA KEPELOPORAN (*THE AVANT GUARD*)

LANTARAN keterbatasan ruang dan waktu, saya akan membatasi diri hanya pada sastra, meskipun cabang seni lainnya juga sama penting, masing-masing dari cabang itu membutuhkan sejarah *avant-garde*-nya tersendiri. Ketika istilah "*avant-garde*" diciptakan pada 1825 oleh Saint-Simon untuk menunjuk seniman-insinyur yang ditunjuknya untuk mengatur masyarakat sosialis baru, di Inggris sudah lebih dulu hadir gerakan sastra *avant-garde*: puisi romantis. Seni adalah *avant-garde* yang membuat inovasi seni radikal baik dalam bentuk atau kontennya, atau bahkan keduanya.[5] Baik seniman maupun audiens mengakui adanya penyimpangan (deviasi) dari norma sehingga audiens mengubah sendiri ekspektasinya untuk mengakomodasi/menerima seni baru tersebut atau justru malah sebaliknya, audiens menolak seni baru tersebut dengan berbagai cara: penyensoran, represi, ketidakpopuleran, ejekan, menolaknya sebagai seni. *Avant-garde* sastra pertama kali muncul di Inggris selama periode ketidakpastian sosial yang ekstrem, saat lembaga-

lembaga politik tak lagi dipergunakan untuk mengurusi hal-hal yang berkaitan dengan hubungan sosial yang sesungguhnya.[6] Tidak sampai tahun 1830-an, aparatus institusional borjuis telah sepenuhnya diciptakan untuk mengendalikan suatu masyarakat yang dibentuk oleh kapitalisme industri dan pertanian. Penghancuran kaum tani oleh gerakan pemagaran (*enclosure movement*)*, kontradiksi antara pertumbuhan kekuatan sosial kelas menengah dan pencabutan hak politiknya, munculnya gagasan-gagasan demokrasi dan sekuler dari Pencerahan dan Revolusi Prancis, semuanya berkontribusi untuk membuat kemunculan *avant-garde* romantis menjadi mungkin. Dari Blake, Godwin, Wordsworth awal, dan Shelley, muncullah cita-cita estetika dan politik kreativitas. Blake menggambarkan dominasi dan eksploitasi sosial sebagai konsekuensi langsung dari imajinasi yang diperbudak, imajinasi yang dibelenggu oleh pikirannya sendiri itu harus dihapuskan. Blake juga menyerang penindasan seksualitas dan perasaan, yang upaya pembebasan dari keduanya akan dapat mengubah setiap institusi sosial. Desakan Godwin pada kreativitas begitu keras kepala sehingga ia menganggap pertunjukkan seni orang lain itu menindas dan otoriter. Inovasi-inovasi Wordsworth menempatkan puisi lebih dekat dengan pembicaraan dan kehidupan sehari-hari. Dan Shelley berpendapat bahwa persepsi itu sendiri merupakan

aktivitas yang kreatif dan konstitutif; oleh karena itu, baik persepsi maupun penciptaan estetika (keduanya) melibatkan pertanyaan yang radikal akan konsep-konsep sosial yang mapan. Selain itu, kebergantungan Shelley pada inspirasi telah membantunya menjauhkan puisi dari teknik neo-klasik dan menempatkan kembali puisi agar menjadi lebih dekat ke pengalaman yang dapat diakses oleh semua orang. Nada dari romantisisme tertentu yang saya singgung secara singkat di sini mendasarkan politik radikal pada landasan estetika. Menciptakan dan memahami sesuatu dengan cara-cara baru yang melampaui kemapanan norma-norma estetika berarti mempertanyakan legitimasi tatanan sosial-politik yang menjunjung norma-norma tersebut. Romantisisme radikal ini dengan lantang diserang dan ditolak oleh penjaga tatanan hukum dan ketertiban kebudayaan. Sementara Blake tidak punya sedikit pun kompromi untuk pembentukan budaya, apalagi untuk bersedia merepotkan dirinya dalam pembentukan hal semacam itu. Di sisi lain, gagasan-gagasan Wordsworth mengenai diksi puitis diejek; Godwin menjadi sangat tidak populer setelah tahun 1790-an sehingga dia harus menggunakan nama samaran untuk melanjutkan penerbitan karyanya; Shelley bukan hanya tidak populer, tetapi karya-karyanya yang paling radikal diberangus, disensor, dan tidak diterbitkan selama masa hidupnya. Bahkan, John Keats dengan

estetika penarikan dirinya yang disengaja dari masalah sosial-politik tidak dapat menyelamatkan sang penyair dari serangan reaksioner lantaran citra barunya, serta paganisme dan persahabatannya dengan Leigh Hunt menempatkan Keats di "Sekolah Cockney" (Mazhab Cockney), sebagaimana mereka menyebutnya dengan hina. Baik itu inovasi dalam bentuk atau kontennya, *avant-garde* (tetap) membangkitkan kecemasan yang sama.

Namun, kaum romantis melemahkan efektivitas serangan kontra-budayanya dalam beberapa cara. Pertama, sebagai pembelaan terhadap ketidakpopuleran dan kegagalan mereka di pasar, mereka mengesankan bahwa seniman romantis adalah seorang Genius, yang sifatnya berbeda dari orang lain;[7] hal ini memperkuat kepasifan audiens dan mengaburkan konsep penciptaan artistik. Kedua, kaum romantis begitu bermasalah karena ketidakpopulerannya sehingga beberapa di antara mereka menjadi konservatif secara politik (seperti Wordsworth dan Coleridge), sementara yang lain menempatkan puisi sebagai bentuk kebijaksanaan khusus yang hanya dapat diperoleh dalam kondisi khusus pula, sehingga mengecualikan hampir semua orang kecuali kelompok yang diistimewakannya. Kaum romantis tidak memahami sepenuhnya sifat *avant-garde* dari seni milik mereka dan kerap kali sekadar mengangkatnya di atas apa yang

mereka anggap sebagai seni populer. Meskipun kaum romantis adalah *avant-garde* pertama, mereka juga merumuskan gagasan-gagasan yang akan mendomestikasi *avant-garde* dan mengintegrasikannya ke dalam budaya mapan dalam bentuk "seni adiluhung".

Kultus Genius mencapai puncak romantisnya lewat Wagner, yang berambisi seorang diri menciptakan budaya baru. Sentimentalitas romantis-akhir, flamboyan, dan pengultusan seniman karismatik, seperti Liszt, secara ekstrem membawa kepasifan logis dari audiens dan ketidakjelasan dari seni. Kultus Genius secara efektif merusak gagasan seni partisipatif dan malah menguatkan urgensi kehadiran kritik untuk menengahi pencipta dan audiens, untuk memisahkan yang baik dari yang buruk, yang tinggi dari yang rendah.

Namun, *avant-garde* anti-romantis tidak hanya menolak seniman Wagner sebagai pahlawan, tetapi merumuskan juga teori dan praktik seni dengan asumsi-asumsi yang sangat berbeda. *Avant-garde* baru, seperti yang dicatat Ortega y Gasset, menolak memainkan perannya sebagai pemimpin agama untuk mencoba menggiring massa menuju kebijaksanaan. Seni baru itu jenaka dan ironis, menolak untuk menempatkan dirinya di atas para audiens sebagai otoritas moral.[8] Masalah utama dengan teori dari Ortega adalah Oposisi yang dia tarik antara seni realis dan seni nonrepresentasional, ia hanya menyebut

yang terakhir sebagai *avant-garde*. Bahkan, runtuhnya romantisisme merangsang dua aliran *avant-garde*: simbolisme dan realisme.[9] Realis *avant-garde* mengejutkan audiens dengan konten barunya (seksualitas, kemiskinan, anti-militerisme, perjuangan buruh, korupsi politis), sementara para simbolis membuat marah para audiens dengan bentuk dan tekniknya. Bahkan, pembedaan antara bentuk dan tekniknya itu kadang tidak selalu berguna karena saat seseorang mencoba mendekati seorang penulis seperti Kafka atau Celine, ia perlu merumuskan istilah yang berbeda; sekalipun demikian, selalu ada ketegangan yang berulang antara ide-ide realis dan simbolis.

Saat seseorang meneliti fenomena sastra yang dikenal sebagai modernisme, seseorang akan melihat ambiguitas kesusastraan *avant-garde* dalam istilah yang jelas. Satu masalah tradisi yang muncul dari Flaubert, Henry James, dan Matthew Arnold, meluas ke T.S. Eliot, Pound, Yeats, dan Joyce, dan kurang lebihnya berakhir dengan penulis seperti Mann, Bellow, dan Stevens. Meskipun tradisi modernis kritis terhadap masyarakat abad ke-20, tradisi modernis dengan hati-hati membedakan antara jenis kritik yang sah dan tidak sah; ia dengan cermat memisahkan seni tinggi dari seni rendah: mengabaikan produksi sastra pedalaman yang terlalu cabul, terlalu politis, terlalu tidak dapat dipahami, terlalu sederhana, terlalu kasar, dan

tidak berbentuk. Modernisme dan aliran-aliran kritisnya, yang telah mendominasi universitas-universitas selama berpuluh-puluh tahun, adalah saringan yang dilewati oleh sastra *avant-garde*.[10] Jika seorang pengarang tidak dapat diberhentikan begitu saja, maka ia akan dijinakkan dengan rentetan kritik yang tidak relevan dan bertele-tele, mengubur seni pemberontakan si penulis di bawah reruntuhan kata-kata. Modernisme juga telah mempromosikan jenis kepekaan tertentu yang selalu diserang oleh *avant-garde* dan yang diserang secara efektif pada 1960-an oleh para kritikus seperti Susan Sontag.[11] Kepekaan ini memupuk keseriusan dan jenis ironi (serius) tertentu, menghargai pentingnya kompleksitas, tidak nyaman dengan spontanitas dan ketulusan, kejenakaan dan propaganda, menekankan pentingnya kesatuan estetika, serta menekankan batas-batas diskret antara seni dan masyarakat. Kaum modernis dapat membedakan baik dari buruk, tinggi dari rendah, dan mereka tidak akan pernah lepas kendali ketika mengalami karya seni; kaum modernis adalah orang yang tidak akan pernah bisa dibodohi—sekalipun iya (bisa dibodohi), ia tak akan membiarkan orang lain mengetahuinya.

Hari ini ada krisis dalam modernisme karena bukan hanya hampir tidak ada orang yang menghasilkan sastra modernis (kebanyakan sastra yang menarik saat ini masih *avant-garde*), tetapi kritik modernis telah menjadi

penyebab dari kritik yang menghancurkan selama beberapa dekade. Tidak diragukan lagi bahwa ideologi borjuis akan menyusun ulang dirinya dalam beberapa bentuk atau lainnya untuk menggantikan kredo modernis yang didiskreditkan, tetapi sampai hari ini tidak jelas apa sebenarnya penggantinya itu.[12]

Jika dalam demokrasi borjuis pertempurannya adalah antara modernisme dan *avant-garde*, dalam rezim totaliter penulis yang menyimpang dari garis partai akan dibungkam, disensor, dipenjara, atau diasingkan, bahkan kadang dibunuh. Orang-orang cenderung lupa bahwa *avant-garde* adalah kemungkinan bagi sebagian kecil penulis, sisanya, mayoritas dari mereka, hidup di bawah kediktatoran kiri atau kanan. Di negara-negara di mana kesusastraan dianggap serius, penulis pemberontak dibungkam atau dikendalikan, sementara di negara bagian seperti AS, di mana penulis memiliki kebebasan untuk menulis apa pun yang mereka inginkan, audiens hanya dapat benar-benar dibuat tercengang melalui kerumitan yang luar biasa. Ketika seseorang meneliti dengan cermat sifat kebebasan artistik di AS, maka ia akan melihat mengapa metode diktator tidak diperlukan. Selain universitas dan kritikus, yang menyebarluaskan ideologi modernis, ada perusahaan penerbitan yang sangat konservatif, yang tidak pernah berani mengambil risiko; menambah kesulitan bagi penulis *avant-garde* untuk

diterbitkan oleh penerbit besar. (Saya pribadi mengetahui tiga novel bagus yang tidak diterbitkan dan ditolak oleh penerbit.) Kebebasan menulis tidak berarti kebebasan untuk menerbitkan dan memiliki audiens. Lebih jauh lagi, di AS, orang-orang memiliki pekerjaan yang tidak memuaskan sehingga ketika mereka tiba di rumahnya, mereka tidak ingin ditantang secara estetis, sehingga mereka menerima hiburan konsumtif yang disajikan kepada mereka oleh industri budaya.[13] Jadi, meskipun penulis memiliki kebebasan untuk menulis, kebanyakan orang yang bekerja tidak memiliki kebebasan untuk membaca sastra *avant-garde*, karena mereka sangat tidak dimanusiawikan di tempat kerjanya dan juga karena seni *avant-garde* tidak mudah diakses.

Orang mungkin dapat berpikir bahwa kebebasan yang tak terbatas bagi seorang penulis untuk menulis apa pun yang diinginkannya tidak akan menjadi kontroversial, tetapi orang-orang mungkin hanya perlu melihat tradisi Marxis-Leninis untuk melihat hal yang terjadi sebaliknya. Pada 1960-an, beberapa partai Komunis pada akhirnya menerima seni *avant-garde* sebagai seni yang absah selain "realisme sosial", tetapi dua pembela paling vokal soal keterbukaan pikiran estetika harus terusir dari partai, yakni Ernst Fischer, kritikus asal Austria; dan Roger Garaudy, kritikus asal Prancis.[14] Stalinisme tidak semata-mata bertanggung jawab atas konservatisme

estetika Marxis karena baik Marx, Engels, maupun Lenin sama sekali tidak menghargai *avant-garde*; selera mereka benar-benar borjuis. Meskipun Trotsky lebih mudah menerima seni baru daripada yang lain, dia masih percaya bahwa partai dan negara memiliki hak, atau kewajiban, untuk memberangus semua seni yang "kontra-revolusioner", seni yang tidak melayani kepentingan "revolusi". Konservatisme estetika Mao begitu ekstrem sehingga seorang "moderat" yang otoriter seperti Teng Shaio-Ping tampaknya lebih surealis jika dibandingkan dengannya. Mungkin kisah yang paling menarik tentang *avant-garde* dan Marxis-Leninisme adalah kisah Mayakovsku, penyair besar Futuris yang memperjuangkan revolusi Bolshevik dan hubungannya dengan seni *avant-garde*. Ia dikecewakan oleh kaum Bolshevik, terputus dari simpatisannya, dia mengakhiri hidupnya dengan putus asa. Episode lain yang tak kalah menarik, yang lebih jauh daripada kasus ini, adalah pemenjaraan Padilla, penyair Kuba pada 1971. Setelah protes internasional, Castro dipaksa untuk membebaskan Padilla, narapidana yang dua kejahatan utamanya adalah homoseksualitas dan kecenderungan *avant-garde* ("individualisme borjuis", sebagaimana yang mereka sebut). Dalam sebuah artikel yang mengejutkan, editor Jump Cut, sebuah jurnal film sayap kiri, mengatakan bahwa memenjarakan Padilla karena homoseksualitas adalah sebuah kesalahan, namun

mereka setuju dengan Castro bahwa "revolusi" memiliki hak untuk memberi tahu para seniman dan intelektual mengenai apa yang mesti mereka lakukan; para editor menyetujui penindasan terhadap Padilla karena ia seorang individualis dan seorang *avant-garde*.[15] Saya pikir pemikiran semacam itu telah lama mati—tapi ternyata saya salah; artikel itu ditandatangani oleh sepuluh editor. Jelas gagasan kebebasan artistik masih dianggap sebagai sesuatu yang radikal dan itu layak dipertahankan.

SENI YANG TAK TERALIENASI

SENI tidak teralienasi dalam sebuah ruang bernama utopia, ia disusun kembali menjadi hal yang egaliter, dan itu adalah ide yang lumrah pada sosialisme abad ke-19, baik dari Fourier hingga Marx, atau dari Godwin hingga Ruskin. Morris dan Kropotkin, bagaimanapun juga, telah memberikan visi yang paling lengkap dan menarik dari seni baru dalam masyarakat yang telah menaklukan keterasingan. Kropotkin, di Ladang, Pabrik, dan Bengkel, memuji-muji estetika abad pertengahan yang organik dan partisipatif dari budaya kolektif. Sama seperti Shelley dan Nietzsche yang telah mengidealkan tingkat integrasi budaya sosial Hellenis yang tinggi, Carlyle, Ruskin, Morris, dan Kropotkin juga telah mengidealkan budaya sosial kota abad pertengahan, yang dijalankan oleh serikat pekerja dan perajin. Kropotkin menolak untuk

menerima keterasingan seni yang normal ke dalam begitu banyak fragmen khusus, yang memisahkan seni dari politik, ekonomi, dan kehidupan sosial. Kropotkin dan Morris membayangkan seni sebagai sesuatu yang, dalam segala aspek, meresapi kehidupan sosial. Rumah, jalan, taman, kamar, desa, dan kota akan dibangun dengan nuansa keindahan sebagai perhatian utamanya. Hal ihwal dalam kehidupan sehari-hari—peralatan dapur, gorden, permadani, meja, furnitur—harus mencerminkan nilai estetika masyarakat. Lingkungan tidak hanya harus dibentuk sesuai dengan/menurut logika keindahan, namun aktivitas produktif itu sendiri harus dijiwai dengan perhatian estetis. Dalam masyarakat anarkis, seseorang akan mempelajari berbagai keterampilan dan berpartisipasi dalam berbagai kegiatan yang bermanfaat, berkonsentrasi pada apa pun yang paling menarik baginya. Kerja yang membosankan dilakukan secara kolektif, sehingga pekerja kehilangan beban yang menindasnya; lebih jauh lagi, karena tidak akan ada lagi seorang pun yang bersedia melakukan pekerjaan macam itu sepanjang waktu, seseorang bebas untuk berkembang di segala bidang.

Namun, ada sesuatu yang mengganggu dalam ide estetika Kropotkin karena ia justru malah menggunakan cita-cita seni masa depan yang tidak teralienasinya itu untuk mendiskreditkan *avant-garde*. Nietzsche, kaum

estetis, simbolis, dan kaum anarkis baru di Prancis yang bersimpati pada *avant-garde,* semuanya dicap oleh Kropotkin sebagai individualis borjuis, kaum yang memanjakan diri sendiri dan tidak bertanggung jawab.[16]

Meskipun Proudhon, sebelumnya, telah membela lukisan-lukisan realis Gustave Courbet untuk melawan kuasa akademis dalam *Du principe de Part et de sa destination sociale* (1865), tapi pengaruh ide-ide Proudhon kemudian bertentangan dengan *avant-garde* dan justru malah mendorong keterlibatan yang erat dan selaras antara seni dengan aspirasi gerakan sosial. Tolstoy, sebagaimana diketahui, mengutuk hampir semua karya seniman, termasuk novel-novelnya sendiri, karena seni itu dekaden, tidak etis, dan tidak religius.[17] Godwin, Bakunin, dan Stirner, dengan senang hati saya katakan, mereka adalah libertarian estetis, tapi faktanya ketiga ahli teori anarkis utama ini seolah dianggap tidak layak mendapat perhatian serius soal estetika.

Dalam novel utopis Ursula LeGuin, *The Dispossessed* (1974), protagonisnya, Shevek, seorang ilmuwan inovatif yang originalitas dirinya begitu keras kepala mengganggu etos egaliter masyarakat anarko-sindikalis. Novelnya menunjukkan bahwa masyarakat mana pun, bahkan yang terorganisasi secara anarkis, dengan ide-ide *mutual aid* dan solidaritas, akan memandang dengan syak wasangka setiap ekspresi individualisme *avant-garde.*[18]

Seolah-olah *avant-garde* itu antisosial, padahal sebenarnya tidak. Masalahnya, seperti yang ditunjukkan novel ini dengan sangat baik, adalah: libertarianisme tidak akan mampu bertahan untuk waktu yang lama tanpa individualisme. Ketika masyarakat (dalam *The Dispossessed*) menganiaya Shevek karena teori-teori ilmiahnya, masyarakat telah mengungkapkan ciri-ciri dari sifat otoriternya; sekalipun masyarakat itu ada tanpa negara institusional, otoritarianisme tetap ada di dalamnya. Estetika konservatisme Tolstoy, Proudhon, dan Kropotkin menunjukkan kemungkinan rezim otoritarianisme yang bukan dijalankan oleh negara atau oleh kelas penguasa kapitalis, melainkan oleh masyarakat egaliter. Apakah masyarakat, yang berbeda bentuk pemerintahannya, memiliki hak untuk mengatur produksi seni? Seorang anarkis harus menjawab dengan tegas "Tidak" karena tanpa kebebasan artistik yang total, masyarakat libertarian tidak akan lagi manjadi libertarian.

Dikotomi yang dibuat oleh Kropotkin, Proudhon, dan Tolstoy mengenai/antara seni *avant-garde* dan seni *engagé*[19] merupakan hal yang disayangkan. Tidak banyak karya *engagé* anarkis macam itu,[20] tapi beberapa karya yang ada justru begitu *avant-garde* dilihat dari kontennya. Kecuali jika seni semacam itu merupakan sesuatu yang tidak dapat diterima oleh budaya artifisial, baik bentuk atau kontennya, atau bahkan keduanya; jika demikian,

bagaimanapun juga, seni *engagé* mungkin akan menjadi sesuatu yang tidak terlalu menarik bagi kaum anarkis, sehingga dikotomi Kropotkin sebenarnya hanyalah sesuatu yang palsu. Ada jenis seni *avant-garde* yang beberapa di antaranya mungkin disebut *engagé.* Masalah dengan sebagian besar seni *engagé,* sama seperti jenis seni yang biasanya diproduksi oleh kaum Marxis, adalah bahwa seni itu tidak memberi tahu kita apa pun yang belum kita ketahui. Seni *avant-garde,* di sisi lain, merupakan petualangan estetis, ia mencoba menemukan alam pengalaman baru, membuat (titik) keberangkatan baru.

Meskipun visi utopis tentang seni yang tak teralienasi adalah fitur yang tak terpisahkan dari anarkisme, visi semacam itu tidak boleh digunakan sebagai sebuah tonggak untuk menggulingkan *avant-garde.* Saya tidak mengatakan bahwa segala sesuatu yang disebut *avant-garde* dengan sendirinya berarti baik, kecuali sebagai sebuah seni hal itu berkontribusi menciptakan terobosan baru dalam konten atau teknik; jika *avant-garde* dengan sendirinya selalu dianggap baik, maka apa bedanya *avant-garde* dengan seni borjuis atau seni totaliter(?).

SENI SEBAGAI KRITIK SOSIAL

SETELAH Alexander Berkman dan Emma Goldman diusir dari AS, kemudian diusir dari Uni Soviet, mereka akhirnya dilempar ke Eropa dan Kanada oleh birokrasi

pemerintah, sementara itu fasisme berangsur-angsur mulai muncul mendominasi. Meskipun Berkman dan Goldman mempublikasikan pengkhianatan terhadap revolusi sosial Rusia oleh kaum Bolshevik, kaum kiri internasional tidak suka mendengarnya dan menunggu sampai tahun 1950-an untuk dapat mengakui bahwa ada masalah dengan "komunisme" Soviet. Pada 1920-an dan 1930-an, Berkman dan Goldman harus mengevaluasi kembali politik anarkis mereka karena jelas peristiwa sejarah telah melampaui teori mereka. Goldman menyimpulkan bahwa masalahnya bukan hanya eksploitasi ekonomi dan kekuasaan pemerintah karena kedua hal tersebut tidak dapat menjelaskan mengapa begitu banyak pekerja yang mendukung fasisme dan mengapa begitu banyak pekerja yang mendukung Perang Dunia Pertama. Pada 1927, ia menulis pada Berkman, "Semua sekolah, Kropotkin, Bakunin, dan juga yang lainnya, memiliki keyakinan yang kekanak-kanakan pada apa yang Peter sebut sebagai 'semangat kreatif masyarakat'. Saya akan kualat jika saya bisa melihatnya. Jika rakyat benar-benar dapat menciptakan dari diri mereka sendiri, dapatkah seribu Lenin atau yang lainnya mencekik gerombolan Rusia?"[21] Maka, masalahnya adalah otoritarianisme, kesediaan untuk menerima otoritas politik, ketidakmampuan untuk mengejar penentuan nasib sendiri (determinasi diri). (Ini juga merupakan topik studi klasik Rudolf Rocker, yakni

Nationalism and Culture yang diterbitkan dalam bahasa Inggris pada 1937, dan baru-baru ini diterbitkan ulang di AS oleh Michael Coughlin; Rocker berteman baik dengan Goldman dan Berkman.) Sebelum keduanya menjadi anggota Mazhab Frankfurt dan Wilhelm Reich, mereka telah memulai studi ihwal psikologi fasisme, yang mana Berkman dan Goldman coba menganalisis masalah dominasi. Sosialisme abad ke-19 dari kaum utopis hingga Marxis dan anarkis telah membangun sebuah gerakan dan seperangkat teori yang berkaitan dengan dinamika eksploitasi; keruntuhan total gerakan buruh selama Perang Dunia I setelah perebutan kekuasaan oleh Bolshevik dan fasisme membutuhkan teori revolusioner yang akan mengambil dominasi sebagai titik tolak kebangkitannya (sebuah teori revolusioner yang sejajar/-mendukung agendanya).

Emma Goldman sangat peka terhadap masalah dominasi dan pentingnya individualisme serta seni *avant-garde*.[22] The Mother Earth Press menerbitkan *Soul of Man Under Socialism* karya Oscar Wilde, yang mempromosikan teater *avant-garde* Ibsen dan Hauptmann, dan yang dengan simpatik "memperkenalkan pemikiran Nietzsche kepada pembacanya". Goldman mulai merumuskan teori dominasi ketika revolusi Spanyol terjadi; meskipun tidak setuju dengan banyak keputusan anarko-sindikalis, terutama yang berpartisipasi dalam pemerin-

tahan Front Populer, Goldman terus bekerja untuk revolusi Spanyol.

Jika faktor utama penindasan adalah eksploitasi, maka jadi masuk akal untuk memindahkan seni, terutama seni *avant-garde,* ke posisi rendah di bawah perjuangan kelas. Namun, jika dominasi setidaknya sama pentingnya dengan eksploitasi, maka seni, khususnya seni *avant-garde,* dapat memberikan suatu cara untuk memahami suatu pengalaman. *Avant-garde,* yang selalu bekerja pada batas dan kesadaran yang ekstrem, dapat membuat terputusnya libertarian dengan realitas yang mapan menjadi sesuatu yang mungkin. Untuk memahami pengalaman, yang sebagian besar dibentuk dan ditentukan oleh faktor-faktor di luar kendali seseorang, seseorang harus melampaui hiburan konsumeris yang disajikan oleh industri budaya. Seseorang juga harus mampu melampaui teori-teori anarkis dan Marxis yang dirumuskan pada abad ke-19 dengan asumsi bahwa hal tersebut tidak lagi memadai. Setiap aspek kehidupan modern memiliki jejak desain otoriter yang telah tertulis di atasnya.

Orang-orang diajarkan sejak usia dini untuk tunduk pada otoritas, untuk menerima prosedur birokrasi, untuk menunda penilaiannya pada para ahli, untuk membatasi keinginannya. Realitas sosial yang dihadapi pria dan wanita setiap hari adalah totalitarian; yang terorganisasi

secara total dari atas ke bawah, dari kiri ke kanan, tanpa ada zona bebas di mana seseorang dapat merumuskan oposisi kontra-budaya.[23]

Salah satu aspek kiri pada 1970-an yang paling mengecewakan adalah kebangkitan politik berbasis eksploitasi dan kebangkitan kembali budaya konservatisme. Politik berbasis eksploitasi dapat dan akan dikooptasi oleh kaum liberal, sosial demokrat, birokrat serikat pekerja, atau partai-partai Marxis-Leninis. Yang terjadi di Barat bukan semacam eksploitasi ekonomi, tetapi eksploitasi dari seluruh budaya yang membuat kita kehilangan otonomi kreatif kita. Karena dominasi adalah pengalaman yang mendefinisikan modernitas kita, kita harus melihat seni *avant-garde,* bukan semata teori tentang kelas pekerja, tapi yang berguna untuk menemukan titik tolak libertarian. Meskipun inisiatif pekerja dan gerakan kelas pekerja otonom adalah kemungkinan anarkis, tetapi semuanya hanya kemungkinan; jika mereka tidak ingin dikooptasi dan diasimilasi, maka kaum anarkis juga harus memberikan wawasan mengenai otoritarianisme dan dominasi. Kecuali jika anarkisme dikaitkan sebatas dengan/sebagai upaya membangun budaya tanding, alternatif hidup bagi industri budaya dan konsumerismenya, maka ia hanya akan menjadi sayap kiri dari upaya reformis untuk menambal keruntuhan irasional dari sistem kapitalis. Seiring dengan gaya politik tahun 1930-an,

muncullah konservatisme budaya, sebuah reaksi terhadap (nuansa) tahun 1960-an. Masalah utamanya, menurut orang-orang macam Christopher Lasch dan Richard Sennett, adalah apa yang mereka sebut narsisisme, yang diidentifikasi dengan budaya tanding pada 1960-an. Meskipun banyak kritik terhadap budaya tanding mengandung banyak wawasan yang bermanfaat, tujuannya tentu bukan untuk menyusun ulang budaya tanding pada tingkat yang jauh lebih tinggi, melainkan untuk menghancurkannya. Lasch, misalnya, menganggap *avant-garde* itu usang secara historis dan mungkin saja lebih menyukai "The Waltons", di mana keluarga jelas merupakan surga (di antara iklan-iklan).[24]

Sebuah kontra-budaya libertarian mesti menjadi *avant-garde* untuk dapat mempertahankan perspektif kritiknya atas perspektif eksploitasi kapitalis dan dominasi modern. Namun, *avant-garde* mesti ditantang setiap saat karena, seperti semua hal lain yang ada dalam masyarakat kapitalis, ia cenderung menuju komodifikasi. Ada perasaan di mana semangat inovatif *avant-garde* tidak hanya sesuai dengan industri fesyen kapitalis, melainkan juga sesuai dengan fitur penting dari kapitalisme modern; akumulasi kapital yang bergantung pada destruksi berkelanjutan terhadap pola-pola konsumsi lama dan penciptaan kebutuhan-kebutuhan baru yang hanya dapat

dipenuhi oleh barang-dagangan baru dan barang-dagangan yang lebih baik.

Para *avant-garde* selalu mendramatisasi keinginan untuk mengatasi dikotomi seni dan kehidupan, untuk melawan kepasifan audiens, untuk mengungkap penciptaan estetika, untuk menuntut seni partisipatif. Namun, *avant-garde* harus membuat gerakannya melampaui sekadar sampai ke arah ini dan mesti mulai serius menerapkan program estetika ini. Tahap selanjutnya tentu saja pendidikan estetika serta proliferasi keterampilan estetika dan pelatihannya, sehingga yang tadinya hanya audiens pada akhirnya dapat menciptakan seni mereka sendiri (atau setidaknya dapat menjadi audiens yang lebih kritis dalam pengalaman estetika). Kecuali orang-orang yang berpartisipasi dalam pengalaman seni di luar ini; mereka yang berpartisipasi dalam pengalaman seni yang diprakarsai oleh industri budaya (apakah itu opera PBS, Charlie's Angels, Superman, atau Coming Home; Jeannie C. Riley atau Rolling Stones), mereka tidak akan pernah belajar untuk menentukan dirinya sendiri, tidak akan pernah belajar untuk percaya pada kemampuan dirinya untuk menciptakan alternatif bagi masyarakat yang dikendalikan oleh pemerintah, bisnis besar, birokrasi, dan para pakar. Jika mereka ingin membebaskan diri mereka dari otoritarianisme, maka mereka harus mulai menciptakan budaya miliknya sendiri. Saya pikir

sosialis libertarian yang berhubungan dengan jurnal *Root and Branch* hanya akan bersiul pada angin saat mereka menganggap masalah budaya itu tidaklah relevan. Yang penting, menurut mereka, (tentu) adalah krisis ekonomi yang akan mendorong buruh untuk menciptakan masyarakat baru. Namun, saat ini keruntuhan ekonomi hanya akan membawa alternatif otoriter, (hal itu tentu) karena masyarakat tidak terbiasa untuk bekerja sama, tidak terbiasa untuk mengambil keputusan secara kolektif, berinisiatif, dan menjalankan sebuah kebijakan. Jika krisis terjadi esok hari, orang-orang akan menyalakan televisi untuk mencari tahu apa yang harus mereka lakukan. Yang jauh lebih pantas untuk anarkisme yang relevan adalah artikel Franklin Rosemont dalam koran *Industrial Worker* terbitan paling terkini, di mana ia menautkan tujuan demokrasi pekerja dengan surealisme. Sepanjang hari-hari Mei-Juni di Prancis pada 1968, salah satu slogan yang tersohor adalah "Semua kekuatan untuk imajinasi". Saya sendiri tidak bisa memikirkan slogan yang lebih baik lagi untuk anarkisme kontemporer yang mencoba menemukan inisiatif kontra-budaya dalam estetika *avant-garde* dan yang perkembangan teoretisnya bermula dari perkara dominasi.[]

Catatan:

---

[1] Penulis awal yang saya tahu menggunakan ungkapan "estetika anarkis" adalah Andre Reszler, *L'esthetique anarchiste* (Vendome, 1973). Juga dalam *The Artist and Social Reform, France and Belgium 1885–1898* karya Eugenia Herbert (New Haven, 1961), *Social Radicalism and the Art* karya Donald Egbert (New York, 1970) juga berkaitan dengan anarkisme dan seni. Tak satu pun dari buku-buku tersebut ditulis oleh seorang anarkis; Egbert dipenuhi dengan kesalahan dan kelalaian yang tidak dapat dijelaskan, Reszler amat samar, dan Herbert memiliki jangkauan yang terlalu sempit. Masih banyak pekerjaan rumah yang harus dilakukan di wilayah ini. Kritik estetika anarkis, yang berbeda dari sejarah seni, adalah bidang yang jauh lebih menarik. Penulis yang juga penting antara lain Dwight MacDonald, Kingsley Widmer, Paul Goodman, Herbert Read, Alex Comfort, dan Art Efron.
[2] Lihat Herbert, di atas; juga, Rennato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, terj-. Fitzgerald (NY, 1968), hal. 99: "Satu-satunya ideologi politik yang selalu ada atau berulang kali hadir dalam *avant-garde* adalah yang paling tidak politis atau paling antipolitik dari semuanya: libertarianisme dan anarkisme."
[3] Lihat Reszler, Bab III, untuk hubungan Wagner-Bakunin.
[4] Meskipun bukan karya anarkis sebagaimana adanya, atau bahkan secara konsisten libertarian, karya John Dewey, *Art as Experience* (NY, 1934), kaya akan ide-ide yang berhubungan dengan estetika anarkis.
[5] Esai Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (1925), mengemukakan teori *avant-garde* yang brilian, yang sayangnya justru dirusak oleh elitisme penulisnya sendiri. Dia mengacaukan demokrasi palsu dengan demokrasi sejati, industri budaya dengan seni partisipatif. Ortega tidak akan menerima pernyataan saya tentang *avant-garde* puisi romantis, yang dia kenal jauh kemudian dan yang dia lihat pada dasarnya justru anti-romantis.
[6] Lihat E.P. Thompson*, The Making of the English Working Class* (NY, 1963).
*Boleh jadi yang dimaksud di sini adalah suatu gerakan, atau lebih tepatnya tindakan kalangan borjuis atas privatisasi tanah di mana sistem "ketuantanahan" muncul.
[7] Raymond Williams, "The Romantic Artist," dalam *Culture and Society* (NY, 1958), menganalisis dimensi sosial dari teori romantis.

---

[8] Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (Princeton, 1968), h. 49–50; 14.

[9] Herbert, misalnya, menunjukkan bahwa baik novel realis maupun puisi simbolis adalah ekspresi sastra *avant-garde* di Prancis dan Belgia pada 1880-an dan 1890-an. Paul Goodman membuat poin yang sama dalam "Advance-Guard Writing in America: 1900–1950," dalam *Creator Spirit Come!* (NY, 1977), h. 144-164.

[10] Lihat John Fekete, *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Thought from Eliot to McLuhan* (London dan Boston, 1977), untuk diskusi yang sangat jempolan tentang domestikasi budaya sastra.

[11] Esai penting adalah *Against Interpretation* (1964), dicetak ulang dalam salah satu teks terpenting kritik budaya pada 1960-an, *Against Interpretation* (NY, 1966). Secara signifikan, dia menemukan alternatif nyata untuk semangat keseriusan modernis dalam kecerdasan epigram Oscar Wilde.

[12] Saksikan histeria para intelektual liberal yang berusaha mati-matian untuk memperbaiki kerusakan yang ditimbulkan terhadap asumsi modernis pada 1960-an. Edisi terbaru *Salmagundi*, 42 (Summer-Fall, 1978), sepenuhnya diabdikan untuk menyerang apa yang disebutnya radikalisme budaya; modernis kontemporer mencoba mencari alternatif tidak hanya sastra *avant-garde*, melainkan juga kritik sastra yang menolak untuk bermain (sebagai) polisi budaya.

[13] Untuk konsep industri budaya, lihat T.W. Adorno dan Max Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment*, terj. Cumming (NY, 1973). Mazhab Frankfurt telah melakukan banyak pekerjaan berharga di bidang ini.

[14] Untuk sejarah suram estetika Marxis-Leninis, lihat *Marxist Models of Literary Realism* yang tidak kritis namun informatif karya George Bisztray (NY, 1978). Untuk kisah komik-tragis tentang pertemuan Komunis dengan kesusastraan Franz Kafka, lihat Tom Morris, "From Liblice to Kafka" dalam *Telos*, 24 (Summer, 1975); Morris juga menunjukkan pengaruh anarkisme dalam Kafka.

[15] Untuk artikel memalukan ini, lihat *Jump Cut*, No. 19, h. 38–39.

[16] Lihat George Woodcock dan Adam Avakumovic, *The Anarchist Prince* (Cleveland, 1971), h. 280–282.

[17] Lihat *What is Art?* dari Tolstoy.

[18] Bob Newman menunjukkan novel Ursula LeGuin kepada saya dan menyarankan otoritarianisme dalam anarkisme yang tidak pernah saya pertimbangkan sebelumnya. Dia telah menulis sebuah esai mengenai *The Dispossed* yang harus segera diterbitkan. Lihat juga artikel tentang LeGuin dalam *Cienfuegos Review*, #2 (seluruh isunya relevan dengan seni dan anarkisme).

[19] *Engage* adalah orang-orang yang dibawa ke Prancis Baru oleh orang-orang Prancis untuk bekerja di sana–Ed.

[20] Herbert membahas beberapa karya semacam itu yang muncul di Prancis dan Belgia.

[21] Richard dan Maria Drinnon, ed., *Nowhere at Home, Letters from Exile of Emma Goldman and Alexander Berkman* (NY, 1975), h. 82.

[22] Lihat misalnya esainya yang luar biasa, "The Individual, Society, and the State," dicetak ulang di *Red Emma Speaks* (NY, 1972).

[23] Penulis belakangan ini yang menurut saya sensitif terhadap dominasi dan berguna dalam menganalisisnya adalah Michel Foucault, Gilles Deleuze, dan Felix Guattari. Lihat khususnya Foucault dalam *Discipline and Punish* dan *The Birth of the Prison*, terjemahan Sheridan (NY, 1977); Deleuze dan Guattari dalam *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia,* terjemahan Hurley, Seem, dan Lane (NY, 1977).

[24] Lasch menyerang *avant-garde* dalam edisi *Salmagundi* yang dibahas dalam catatan 15.

John Moore

PUISI YANG HIDUP

STIRNER, ANARKI, SUBJEKTIVITAS, DAN SENI HIDUP

PENDAHULUAN[1]

DI JANTUNG anarkisme(-anarkisme) baru terdapat perhatian untuk mengembangkan cara yang benar-benar anyar untuk mengada dan bertindak di dalam dan di atas dunia.[2] Anarkisme revolusioner tidak sekadar tertarik melakukan perubahan dalam hubungan sosial-ekonomi atau membongkar Negara, namun juga dalam mengembangkan seluruh seni hidup, yang sekaligus antiotoriter, antiideologis, dan antipolitik. Pengembangan *savoir-vevre* anarkis yang khas adalah perhatian eksistensial dan ontologis yang mendalam serta kaya akan implikasi bagi definisi praktik, aktivitas, dan proyek anarkis kontemporer.

Inti dari proses ini adalah masalah subjektivitas dan intersubjektivitas anarkis, serta kekhawatiran mengenai bahasa dan kreativitas.

HAKIM BEY, BAHASA, DAN ANARKI ONTOLOGIS

ESAI Hakim Bey, *Ontological anarchy in a nutshell* (1994), memberi rumusan ringkas namun penting mengenai masalah ini. Bagian pembuka dari esai tersebut berfokus pada status eksistensial anarkis dan praktik anarkis:

> Karena sama sekali tidak ada yang dapat diprediкatkan (baca: didasarkan) dengan kepastian apa pun mengenai 'sifat sebenarnya dari segala sesuatu', seluruh proyek (sebagaimana dikatakan Nietzsche) hanya dapat 'didasarkan atas ketiadaan'. Namun, *mestilah ada proyek*–jika hanya karena kita sendiri menolak dikategorikan sebagai 'bukan apa-apa' (baca: ketiadaan). Dari ketiadaan, kita akan membuat sesuatu: Pemberontakan, memberontak terhadap segala sesuatu yang menyatakan: "Sifat Segala Sesuatu itu begini dan begitu". (Bey, 1994: 1)

Ditarik dari perspektif Nietzschean, Bey mengajukan argumen anti-fondasionalis: bahwa dengan runtuhnya konsep filosofis kebenaran, tidak ada landasan, tidak ada dasar yang dapat dijadikan landasan bagi subjektivitas atau aktivitas anarkis—tidak ada landasan, kecuali ketiadaan itu sendiri. Mengembangkan perspektifnya dari premis epistemologis ini, Bey mengidentifikasi mode keberadaan (baca: modus eksistensi) anarkis yang khas: anarki ontologis. Sang anarkis terpasak menggantung di tawang jurang, tidak (me)yakin(i) apa pun kecuali ketiadaan apa pun di mana dia melayang dan dari mana dia muncul. Kondisi eksistensial ini, alih-alih menyebabkan keputusasaan, (justru) tetap menjadi sumber kebebasan tanpa batas. Sebab, sebagaimana yang ditunjukkan Bey, "Dari ketiadaan kita akan membayangkan *nilai-nilai* kita, dan dengan laku penemuan ini kita akan hidup" (Bey, 1994: 1). Wujud dan nonwujud (*being and nothingness*) bukanlan oposisi biner dalam formulasi ini, melainkan elemen dari kesalinglengkapan yang menyeluruh:

> Individu vs. Kelompok—Diri vs. Liyan—merupakan dikotomi palsu yang disebarkan melalui Media Kontrol, dan terutama melalui bahasa… Diri dan Liyan saling melengkapi dan menggenapkan satu sama lain. Tidak ada Kategori

> Absolut, tidak ada Ego, tidak ada Masyarakat—melainkan semata-mata jaringan hubungan yang rumit dan kaotis—dan 'Tarikan Ganjil', *daya tarik itu sendiri,* yang membangkitkan resonansi dan pola dalam aliran kemenjadian. (Bey, 1994: 3)

Tidak ada yang dapat dikatakan mengenai ketiadaan yang mendasari keberadaan. Bahasa tidak dapat menembus dan mengatur ruang ini, kecuali mungkin secara tentatif melalui puisi dan metafora: "Saat kita merenungkan *ketiadaan,* kita diberitahu bahwa sekalipun itu tak dapat didefinisikan, namun secara paradoks kita *dapat* mengatakan sesuatu tentangnya (sekalipun apabila hanya secara metaforis): tampaknya itu menjadi 'kaos'." Melalui permainan kata, melalui bahasa *kocak* dan puitis, Bey berupaya bukan untuk *mendefinisikan* ketiadaan, melainkan untuk *membangkitkannya.* Ketiadaan muncul dalam catatannya, bukan sebagai kekosongan yang hampa, melainkan sebagai kelimpahan kaos dan keberlimpahan: "Kaos-sebagai-kemenjadian, kaos-sebagai-kelebihan, curahan yang murah hati dari ketiadaan menjadi sesuatu." Atau, lebih ringkasnya: "Kaos adalah kehidupan." Bahasa binaris, yang tidak mampu mengkonstelasikan kaos yang di mana-mana melampaui batas-batasnya,

berusaha untuk mengontrol, menahan, dan menjinakkannya melalui penyebaran kategori-kategori dualistik. Terhadap bahasa keteraturan dan statis ini, Bey mengusulkan puisi—bahasa yang cair berdasarkan metafora dan dengan demikian sesuai dengan ekspresi aliran dan pola hasrat, keinginan, dan ketertarikan yang mencirikan kekacauan—dan *'puisi utopis'* (Bey, 1994:1-4).

Berakar pada ketiadaan, kaos dinamis (baca: kekacauan dinamis) yang menopang keberadaan, subjektivitas anarkis adalah ekspresi afirmasi-hidup akan kemenjadian. Bagi Bey (1994: 1), "Semua *gerakan*... adalah kaos," sedangkan statis tetap menjadi ciri keteraturan. Tapi subjek anarkis bukan sekadar subjek-dalam-proses, melainkan subjek-dalam-pemberontakan, dan sebagai hasilnya tetap tiada tanpa sebuah proyek. Penegasan anarkis mengenai ketiadaan secara bersamaan memberlakukan penolakan untuk dikategorikan sebagai (sekadar) tiada—atau sebagai *sekadar* ada. Namun, lebih jauh, penegasan anarkis mengenai ketiadaan adalah "pemberontakan melawan segalanya"—singkatnya, pemberontakan melawan totalitas, melawan seluruh kumpulan hubungan sosial yang disusun oleh pemerintahan dan kontrol. Dengan kata lain, proyek anarkis mengafirmasi ke(tiada)an terhadap segala

sesuatu yang *ada*, justru lantaran anarki (atau sinonimnya, kaos) selalu dalam keadaan menjadi.

Subjek anarkis—dan dengan perluasan proyek anarkis—niscaya berada dalam keadaan yang terus berubah dan tak tetap. Dicirikan oleh kreativitas spontan, subjektivitas anarkis bagi Bey ditandai oleh imajinasi dan penemuan, dan karenanya ia menemukan mode ekspresi yang paling tepat dalam bahasa puitis. Subjektivitas anarkis muncul dalam karyanya sebagai sinonim bagi subjektivitas puitis, dan pemberontakan anarkis sebagai sinonim untuk pengejawantahan langsung imajinasi kreatif atau puitis dalam kehidupan sehari-hari. Singkatnya, anarki tetap merupakan keadaan yang menubuh atau puisi yang hidup. Gagasan mengenai puisi yang hidup berasal dari para situasionis, yang mengontraskan puisi yang hidup dengan bentuk-bahasa dari puisi. Puisi yang hidup adalah bentuk aktivitas, bukan sekadar mode penulisan, dan muncul pada saat-saat pembangkangan dan pemberontakan. Ini merupakan hidup yang dihidupi (baca: dijalani) sebagai tindakan kreativitas spontan dan pengejawantahan lengkap teori radikal dalam tindakan (lihat Moore, 1997b; 2002).

Anarkis-sebagai-penyair bertujuan untuk mencipta dan terus-menerus menciptakan ulang dunia melalui

motilitas dan pemberontakan. Sebagian, proyek ini dapat direalisasikan karena kaum anarkis menegaskan (ketimbang menyangkal) ketiadaan yang melandasi segala sesuatu, dan secara terbuka mendirikan proyek anarkis di atas ketiadaan ini. Penegasan ini pen-situasi-an ulang individu dalam matriks kaos dan menyediakan—untuk dirinya sendiri dan orang lain—kelimpahan energi kreatifnya. Kebebasan terdiri dari kemampuan untuk membentuk energi kreatif ini dalam kehidupan sehari-hari sesuai dengan keinginan dan kehendak: "Segala bentuk 'tatanan' yang belum pernah dibayangkan dan diciptakan kita secara langsung dan spontan dalam 'kebebasan eksistensial' semata-mata untuk tujuan perayaan kita sendiri—adalah sebuah ilusi" (Bey, 1994: 2). Namun, untuk mencapai generalisasi kaos (kekacauan), anarkis perlu membentuk afinitas dan membuat proyek-proyek insureksional berdasarkan afinitas ini: "Dari 'Union-of-Self-Owning Ones' Stirner, kami lanjut ke lingkaran 'Free Spirits'-nya Nietzsche, dan kemudian ke 'Passional Series'-nya Fourier, menggandakan dan menggandakan diri kita sendiri bahkan saat Yang Liyan melipatgandakan dirinya sendiri dalam *eros* kelompok" (Bey, 1994: 4). Subjektivitas anarkis, kemudian, didefinisikan oleh jaringan interelasi yang kompleks antara individu yang

otonom, yang penuh gairah afinitas, dan matriks ke-kacauan yang "terletak di jantung proyek kami" (Bey, 1994: 1). Subjektivitas anarkis, dengan kata lain, tetap tak terpisahkan dari intersubjektivitas anarkis. Proyek anarkis terbentuk melalui interaksi yang terjadi antara mereka yang ingin menghilangkan ilusi tentang keadaan-keadaan yang teratur—ilusi-ilusi itu yang mengaburkan potensi kreatif tak terbatas dari kaos, yang mengejawantahkan dirinya sendiri sebagai puisi yang hidup dalam kehidupan sehari-hari. Seperti yang dikatakan Bey mengenai afinitas yang terbentuk melalui asosiasi bebas: "Aktivitas kelompok seperti itu akan menggantikan Seni sebagaimana diketahui si bajingan PoMo yang malang. Kreativitas serampangan, atau 'drama/permainan', dan pertukaran hadiah, akan menyebabkan hilangnya Seni sebagai reproduksi komoditas" (Bey, 1994: 4). Anarki, kondisi kreativitas bebas yang dihasilkan melalui motilitas dan pemberontakan, hanya dapat dipahami dan diwujudkan oleh imajinasi puitis dan, sejauh menyangkut kata-kata, hanya dapat menemukan ekspresinya dalam bahasa puitis.

Dalam formulasi Bey, subjek anarkis secara bersamaan adalah *unary*, beragam, dan heterogen. Di bawah kendali kekuasaan, multiplisitas (keberagaman) subjek

ditolak dan dihapus. Melalui produksi tahap psikososial, kekuasaan menghasilkan identitas yang seolah-olah bersatu untuk setiap individu, yang mengandung dan menyalurkan energi bebas ke wilayah pemerintah dan kontrol. Namun, tingkat keteraturan ini hanya ilusi karena identitas kesatuan penampilan yang terorganisasi itu hanya didasarkan pada pengenalan divisi ke dalam subjek. Kekuasaan mengganggu aliran energi bebas dalam bidang subjektivitas holistik: ia mengukir bidang ini dan membatasi subjek yang terbelah, terbagi dari dirinya sendiri dan berbalik melawan dirinya sendiri dengan cara mengoptimalkan semaksimal mungkin keuntungan dan kontrol sosial. Sebuah bahasa terstruktur di sekitar oposisi biner—dan terutama polaritas antara diri sendiri dan orang lain—mempertahankan rezim berdasarkan pemisahan dan alienasi. Pemberontakan anarkis berusaha untuk menghapuskan semua bentuk kekuasaan dan struktur kontrol. Dalam hal subjektivitas, proyek ini memerlukan penghancuran ilusi diri yang terpisah dan pemulihan aliran-bebas dan subjektivitas rasa yang holistik. Insureksi (baca: pemberontakan) bertujuan untuk membongkar statisitas, mengatasi penyumbatan, dan menempatkan subjek kembali ke proses. Sebagai bagian dari (cara) merealisasikan proyek ini, para anarkis

menggunakan bahasa puitis demi melawan bahasa kontrol dan konstruksi sosiolinguistik dari diri yang terbagi. Bagi para anarkis, bahasa puitis—dengan segala ketak-logisannya yang tampak—menyediakan mode ekspresi logis untuk penciptaan kehidupan puisi yang hidup, sarana untuk menerobos logika dominan, dan gudang bagi *savoir-vivre* yang niscaya hidup dalam kondisi kaos.

ANARKI ONTOLOGIS, MODERNITAS DAN POSMODERNITAS

SEBAGAI seorang pemikir sintetik, Bey mengonstruksi *bricolage* yang berasal dari berbagai sumber termasuk anarkisme, situasionisme, eksistensialisme, dan surealisme. Namun, formulasinya mengenai anarki ontologis tetap menjadi contoh dan indikasi bagi dasar filosofis anarkisme(-anarkisme) baru. Meskipun berbagai sumber yang dia gunakan menunjukkan bahwa matriks ideasional dari mana anarkisme(-anarkisme) baru muncul tidak dengan sendirinya secara khusus sebagai yang benar-benar baru, meskipun tetap terkait dengan kebaruan.

Dalam sebuah esai penting berjudul *Anarchy as modernist aesthetic* (1995), Carol Vanderveer Hamilton telah mengidentifikasi wacana anarki yang berjalan

melalui modernisme dan membentuk serta menginformasikan estetikanya. Yang kemudian dikaburkan oleh interpretasi modernisme liberal dan Marxis, Hamilton berpendapat bahwa wacana representasi modernis anarki yang telah terstruktur melalui identifikasi budaya merupakan pemicu ledakan antara anarkis dengan modernitas. Dalam modernisme, anarki kemudian menjadi sinonim untuk kebaruan.

Teks terobosan Hamilton membuka isu-isu penting, tetapi, mengingat sifat awalnya, diskusi pasti tetap digeneralisasikan. Meskipun analisisnya sangat luas, fokus pada propaganda dengan perbuatan dan bom sebagai metonim untuk anarkisme pada akhirnya bersifat restriktif. Hamilton secara krusial mengidentifikasi keberadaan wacana anarki dan menetapkan signifikansinya dalam modernitas, namun dalam catatannya anarkisme muncul sebagai doktrin yang agaknya seragam. Alasan untuk ini tidak sulit untuk dideteksi. Sebuah survei terhadap tokoh-tokoh anarkis yang namanya diperiksa—terutama Kropotkin, Goldman, Berkman, De Clyre, dan Reclus—menunjukkan bahwa fokus esai Hamilton secara efektif adalah anarko-komunisme. Alur individualis Stirnerian dalam anarkisme klasik tidak muncul dalam diskusi Hamilton mengenai wacana anarki,

terlepas dari pengakuan luas dari pengaruh alurnya (baca: rangkaian) ini pada pemikiran modernis dan estetika.[3] Dalam konteks masa kini, hal ini tetap disayangkan, karena jelas bahwa Stirner tetap tidak sekadar menjadi pengaruh penting atas anarkisme modernis dan lebih umum lagi pada modernitas, melainkan (terlebih untuk tujuan saat ini) juga merupakan tokoh kunci yang menopang anarkisme(-anarkisme) baru dalam periode posmodernitas. Bahkan, Murray Bookchin, penentang utama anarkisme(-anarkisme) baru ideologis, mengakui poin terakhir dalam surveinya yang luar biasa mengenai perkembangan terkini dalam anarki kontemporer, "Anarkisme sosial atau anarkisme gaya hidup: jurang yang tak terjembatani (*Social anarchism or lifestyle anarchism: an unbridgeable chasm*)" (Bookchin, 1995).[4] Untuk memahami signifikansi Stirner bagi anarkisme modernis dan (lebih tepatnya) anarkisme(-anarkisme) baru, sifat dan signifikansi pemikirannya perlu direvisi secara radikal.

STIRNER DAN EPISTEME ANARKO-PSIKOLOGIS

DALAM *The Order of Things* dan *The Archeology of Knowledge,* Michel Foucault mengembangkan metodologi arkeologi diskursif yang "berupaya mempelajari

struktur wacana pelbagai disiplin ilmu yang mengklaim telah mengemukakan teori-teori (tentang) masyarakat, individu, dan bahasa" (Dreyfus and Rabinow, 1982: 17).

Untuk mencapai tujuan ini, ia memperkenalkan gagasan *episteme*, yang ia definisikan sebagai berikut:

> Yang kami maksud dengan *episteme* adalah... rangkaian total hubungan yang menyatukan, pada periode tertentu, praktik diskursif yang memunculkan tokoh epistemologis, ilmu pengetahuan, dan sistem yang mungkin diformalkan... *Episteme* bukanlah suatu bentuk pengetahuan *(connaissance)* atau jenis rasionalitas yang, melintasi batas-batas ilmu yang paling beragam, memanifestasikan kesatuan kedaulatan subjek, semangat, atau periode; itu adalah totalitas hubungan yang dapat ditemukan, untuk periode tertentu, antara ilmu-ilmu manakala seseorang menganalisisnya pada tingkat keteraturan diskursif. (Foucault, 1972: 191)

Atas dasar ini, Foucault kemudian mencoba "mengisolasi dan menggambarkan sistem epistemik yang mendasari tiga zaman utama dalam pemikiran Barat: Renaisans, Zaman Klasik, dan Modernitas" (Dreyfus and

Rabinow, 1982: 18). Namun, dalam menganalisis sistem epistemik ini, ia tetap lebih memperhatikan operasi dan rezim kekuasaan daripada proyek yang ditujukan untuk menghapus kekuasaan; dan, ketika dia tertarik pada perjuangan melawan kekuasaan, perjuangan yang dipertimbangkannya itu biasanya bersifat parsial atau reformis.[5] Dalam memeriksa salah satu sistem epistemik, dia *tertarik* pada konflik dan perlawanan, tetapi perjalanan sejarah konflik ini tetap menjadi perhatian yang terbatas baginya, dan dia mengabaikan sepenuhnya pemeriksaan untuk praktik-praktik diskursif—dan yang ekstra-diskursif—yang berupaya menggulingkan setiap *episteme* penguasa dan formasi sosial yang diartikulasikannya. Dalam penjelasannya mengenai modernitas, misalnya, proyek-proyek anarkis itu—dan khususnya aliran Stirnerian—yang mencoba untuk memulai transformasi hidup secara total sama sekali tidak ada dalam diskusi Foucault.

Telaah seminal John Carroll, Keluar dari istana kristal: kritik anarko-psikologis: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky (*Break out from the crystal palace: the anarcho-psychological critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*), memberikan koreksi yang tak ternilai bagi kegagalan Foucault, dan menunjukkan sentralitas Stirnerian—atau apa yang lebih luas Carroll sebut sebagai anarki-psikologis—

tinjauan baik atas proyek anarkis maupun modernitas/posmodernitas. Meskipun dia tidak membingkai analisisnya dalam istilah Foucauldian, telaah Carroll menyelidiki konflik diskursif yang terjadi dalam *episteme* modernitas yang muncul selama abad ke-19. Carroll berfokus pada perjuangan yang terjadi antara apa yang ia sebut dengan beragam tiga tradisi intelektual, teoretis atau ideologis yang berbeda, teori sosial yang bersaing, perspektif, pandangan dunia (*world-view*), atau kumpulan teori sosial (Carroll, 1974: 1, 2, 3, 6, 13, 14 *di tiap bagian*). Dua dari perspektif yang saling bertentangan ini—filsafat sosial rasionalis Inggris, liberal, utilitarian, dan sosialisme Marxis—adalah elemen *episteme* modernitas yang terkenal dan diakui secara luas. Namun, yang ketiga, kritik anarko-psikologis, telah diabaikan secara memalukan dan dihapuskan dari catatan tentang pembentukan modernitas.[6]

Teks Carroll mengembalikan kritik anarko-psikologis ke tempat yang semestinya sebagai elemen kunci dalam kontestasi diskursif—dan dengan perluasan, ekstra diskursif—atas kondisi modern/postmodern. *Break out* dengan meyakinkan menunjukkan bahwa meskipun kritik anarko-psikologis telah dikaburkan oleh konflik politik dari dua paradigma dominan liberal-rasionalisme

kapitalis dan sosialisme Marxis, antipolitiknya telah bertindak sebagai kehadiran bawah tanah yang gigih, memberikan sedikit pengakuan dan kadang-kadang pengaruh yang tidak terduga yang kerap meluas. Mengambil analisis Carroll lebih jauh, dapat dikatakan bahwa dengan runtuhnya paradigma Marxis, kritik anarko-psikologis akhirnya muncul dari persembunyian bawah tanahnya dan, dalam anarki kontemporer, mengatalisasi pelarian dari kontrol istana kristal yang kompleks.

Carroll berpendapat bahwa kritik anarko-psikologis dimulai dengan penerbitan *Der Einzige und sein Eigentum* Stirner pada 1845 (diterjemahkan sebagai *The ego and its own*). Teks ini "meresmikan rekonstitusi debat filosofis" dan membentuk "persimpangan jalan dalam sejarah intelektual abad ke-19" (Carroll, 1974: 26, 88).[7] Ciri khas dan inovatif dari formulasi Stirner pada khususnya dan kritik anarko-psikologis pada umumnya tetap menitikberatkan ontologi unik atau, lebih tepatnya, ontologi keunikan (baca: ontologi akan yang khas):

> Dasar inovasi filosofis Stirner dan Nietzsche adalah ontologi: perspektif baru mereka yang radikal mengenai agama, moral, kehidupan politik dan sosial, berasal dari sikap mereka terhadap *keberadaan* (eksistensi). Seluruh pekerjaan mere-

> ka bercabang dari keyakinan yang mengakar tentang adanya tatanan utama dari realitas di mana bisa dikatakan semua individu mengada, bahwa 'aku ada!'. Individu hadir terlebih dahulu, dan kemudian mulai mendefinisikan dirinya [demikian]. Esensi, dimensi karakter individu yang dapat dikomunikasikan dan dimediasi secara sosial termasuk dalam tatanan realitas kedua. Di belakang mereka, terletak kekuatan yang tidak disadari, tidak dapat direduksi, tidak pernah dapat direalisasikan atau dipahami, koherensi yang tidak dapat diganggu gugat: *inviduum*. Ini adalah tanah *der Einzege*, yang unik, wilayah yang disebut Stirner sebagai 'ketiadaan kreatif. (Carroll, 1974: 39)

Analisis Carroll dimulai dari pemeriksaan ontologi ke diskusi mengenai anarki epistemologis yang dikembangkan dalam kritik anarko-psikologis.

Jika kelompok ide ini tampak familier, ini karena kritik anarko-psikologis jelas mendasari perumusan kontemporer Hakim Bey mengenai anarki ontologis secara khusus dan anarkisme(-anarkisme) baru secara umum. Carroll memperjelas bahwa karakteristik antipolitik dari

kritik anarko-psikolgis[8] tetap berakar pada komitmen ontologisnya, tetapi ini terbukti sebagai sahih bagi Bey dan juga bagi Stirner:

> Anarkisme politik Stirner dan Nietzsche adalah perkembangan logis dari anarkisme ontologis mereka: penghinaan mereka terhadap otoritas sosial mewakili satu dimensi dari upaya mereka untuk menggantikan otoritas esensi dan menekankan keunggulan Aku. Keduanya melihat sumber kondisi manusia sebagai anarkis, sekehendak, problematis, daya kompleks dengan sumbernya yang sangat individual di bawah suprastruktur mediasi sosial; keduanya mengakui apa yang disebut Plato sebagai 'yang tak terucapkan' dalam tiap-tiap individu, inti noumenal yang menjadikan pemikiran manusia, keniscayaan, aktivitas introspektif yang terisolasi. Superstruktur sosial atau esensialis dengan sendirinya tidak bernyawa; fungsinya adalah untuk menyediakan sarana ekspresi bagi *Aku.* (Carroll, 1974: 39)

Stirner mengantisipasi penekanan Heideggerian-/Sartrean pada eksistensi yang mendahului esensi. Faktanya, "Stirner menggambarkan bagaimana ego individu,

yang landasan ontologisnya hanyalah refleksi diri yang ada, dibelenggu segera setelah ia menundukkan dirinya pada kualitas atau esensi" (Carroll, 1974: 21). Secara historis, ego Stirnerian hadir menuju ke kesadaran di dunia keterasingan sosio-eksistensial. *Secara historis* hal ini terjadi karena, seperti yang ditunjukkan oleh tinjauan luas sejarah Stirner (1993: 15-151), individu selalu tunduk pada pemerintahan, ketertiban, dan kontrol. Pemberontakan antiotoriter yang diusulkan dalam *The ego and its own*, bagaimanapun, bertujuan untuk mewujudkan dunia yang belum pernah terjadi sebelumnya secara historis di mana keterasingan sosio-eksistensial akan dihapuskan. Lahir dari ketiadaan yang kreatif (kreatif nihil) (atau non-eksistensi), ego menjadi ada dengan menegaskan dirinya sendiri, menegaskan keberadaannya—dengan kata lain, menegaskan satu-satunya hal yang, bagi individu, memiliki landasan ontologis: dirinya sendiri.

Subjek, kemudian, diciptakan dengan sendirinya (baca: menciptakan-dirinya): ia menciptakan dirinya sebagai individu dengan dan melalui penegasan dirinya sendiri. Pemerolehan dan penggunaan bahasa tetap penting untuk tindak penegasan diri ini. Dalam kemunculan dari keadaan non-eksistensi menuju ke satu keberadaan, suatu eksistensi muncul secara spontan, tetapi kemudian

menemukan dirinya di dunia yang membutuhkan introspeksi dan refleksi diri. Atau, dengan kata lain: wujud (eksistensi) muncul dari keadaan tak tepermanai ke dalam dunia bahasa. Dalam beberapa hal, penjelasan mengenai konstruksi diri ini sejalan (baca: paralel) dengan teori-teori yang dikembangkan oleh Jacques Lacan (lihat Payne, 1993). Namun, dalam masalah bahasa, kedua pemikir ini berbeda pendapat secara radikal. Keduanya sepakat bahwa bahasa adalah kekuatan utama yang melaluinya individu dibentuk dan terstruktur. Akan tetapi, sementara Lacan berpendapat bahwa masuknya individu ke dalam bahasa memerlukan penyerahan simultan pada otoritas sosial, dan merupakan awal dari keterasingan manakala diri berpindah dari kehadiran-diri yang penuh menuju ke kondisi ketiadaan karakteristik sistem bahasa yang didasarkan pada pembagian penanda/petanda, perspektif Stirner mengenai masalah ini tetap cenderung lebih radikal.

Muncul dari non-eksistensi ke dalam kesadaran-diri, makhluk (baca: subjek) Stirnerian menciptakan dirinya sebagai individu dengan *menggunakan* bahasa: atau, lebih tepatnya, dengan menggunakan dalam contoh pertama hanya kata-kata yang dibutuhkan untuk mewujudkan dirinya sebagai individu dan mengekspresikan afirmasi-

dirinya: aku Ada! Makhluk Stirnerian memiliki kepercayaan-(diri) untuk melakukan tindakan penegasan-(diri) ini karena, pada tingkat terdalam dari keberadaan (eksistensi), ia tidak pernah terpisah dari ketiadaan kreatif yang merupakan ontologis (tak-)berdasar dari keberadaannya. Ketiadaan kreatif dari kehampaan yang tak terucapkan di bawah semua keberadaan mendasari dan mendahului semua gagasan mengenai diri, sistem penanda, mediasi sosial, dan struktur otoritas. Tetapi kreativitas yang tak ada habisnya itu tetap menjadi mata air di sumber keberadaan individu dan mengisi hal yang terakhir dengan keyakinan pada kapasitas dan energinya untuk memenuhi potensinya:

> Aku *pemilik* kekuatanku, dan aku demikian manakala aku tahu diriku *unik*. Dalam *keunikan*, sang pemilik diri sendiri kembali ke dalam ketiadaan kreatifnya, yang darinya ia dilahirkan. Setiap esensi yang lebih tinggi di atasku, baik itu Tuhan, baik itu manusia, melemahkan perasaan keunikanku, dan memucat di hadapan mentari kesadaran ini. Jika aku mendasarkan urusanku pada diriku sendiri, yang unik, maka perhatianku terletak pada kefanaannya, pencipta yang fana, yang menggerogoti dirinya sendiri, dan aku dapat ber-

> kata: "Segala sesuatu bukanlah apa-apa bagiku." (Stirner, 1993: 366)

Bagian yang nyaring ini, kata-kata penutup dari simfoni Stirner, *The ego and its own,* mengartikulasikan beberapa tema kunci mengenai penciptaan diri dan realisasi diri individu. Individu ditentukan oleh kapasitas untuk memiliki, dan terutama oleh kemampuan untuk memiliki dirinya sendiri—yaitu, untuk menentukan diri dan bertindak dengan cara apa pun yang sesuai dengan keinginan, hasrat, atau minat seseorang. Kepemilikan diri adalah yang utama; bentuk-bentuk kepemilikan lainnya bersifat sekunder dan berasal dari bentuk fundamental ini. Sebagai subjek-dalam-proses (sebenarnya subjek-dalam-pemberontakan, untuk alasan yang akan menjadi jelas kemudian), diri Stirnerian terus-menerus menciptakan kembali dirinya sendiri dan merevisi mode aktivitasnya sesuai dengan keinginan dan minatnya yang berubah, tetapi sepanjang perubahan terus-menerus ini satu konstanta tetap ada: kebutuhan untuk memiliki diri sendiri atau berada dalam kondisi memiliki. Berada dalam kondisi memiliki berarti pertama dan terutama adalah bahwa seorang individu mampu memanfaatkan simpanan energi kreatif yang dipinjamkan kepadanya oleh

ketiadaan sebagai dasar keberadaannya. Energi ini kemudian tersedia di desposal (penampungan material buangan) milik individu secara bebas. Kemampuan untuk menggunakan energi ini secara bebas dan tanpa hambatan menegaskan individu sebagai yang unik. Individu menjadi individu yang unik pada saat momen refleksi-diri, pada saat dia menyadari kepemilikannya.[9] Individu yang diciptakannya-sendiri dengan sengaja menciptakan dan menghancurkan dirinya. Meskipun energi ketiadaan tak ada habisnya, energi yang dipinjamkan kepada individu itu terbatas. Individu menggunakan energi tersebut dalam kemajuannya menuju pengejawantahan-diri: ia menciptakan tetapi juga menghabiskan dan pada akhirnya membakar dirinya sendiri. Individu berasal dari ketiadaan dan kembali ke ketiadaan. Titik balik dalam perjalanan penciptaan-diri dan penghancuran-diri ini terjadi pada titik puncak pencapaiannya. Pada saat individu menyadari dirinya sebagai yang unik, pada saat yang tepat manakala tingkat individuasi dan diferensiasi maksimum telah terjadi, maka 'pemilik (diri) sendiri kembali ke ketiadaan kreatifnya, yang darinya ia dilahirkan'. Tetapi, pada puncak kekuatannya, individu itu lebih sedikit macam komet ketimbang matahari—'matahari kesadaran ini'—sebuah bola api yang

menerangi, namun sebaliknya, kehampaan gelap yang menampungnya.

Proses ini digerakkan dengan penegasan dasar diri dari masing-masing individu. Dengan mengatakan "ada Aku!", diri Stirnerian mengambil alih kepemilikan bahasa, atau setidaknya sudut kecil yang dapat dia buat sendiri pada tahap pematangannya ini. Dengan kepercayaan diri yang berakar pada ketidakterungkapan dari akar keberadaannya itu, individu Stirnerian menciptakan diri melalui bahasa yang dimilikinya. Asal usul kedirian dengan begitu tidak dapat dibedakan dari kepemilikan. Diri mencapai rasa kepemilikan awalnya dengan menjadikan bahasa miliknya, dan mengagungkan kemenangan pertama dari kehendaknya. Subjek Stirnerian tidak diintimidasi atau dikorbankan oleh bahasa karena individu berada dalam skema Lacanian. Alasan atas hal ini jelas: subjek Stirnerian bukan subjek yang terpecah, bukan yang dibagi oleh bahasa, karena identitasnya tidak sepenuhnya ditentukan oleh bahasa, tetapi tetap berakar pada ketiadaan kreatif dari mana ia muncul.[10] Oleh karena itu, sikap subjek terhadap bahasa semacam itu—sebagaimana secara umum pada dunia—bukanlah salah satu sikap korban atau ketergantungan, melainkan sikap penakluk. Identitas tidak mesti dicari di dalam dan

melalui bahasa, karena identitas itu tidak hilang; subjek Stirnerian tidak perlu mencari diri, melainkan memulai dari: "Pertanyaannya bukan bagaimana seseorang dapat memperoleh kehidupan, tetapi bagaimana seseorang dapat menyia-nyiakan, menikmatinya; atau, bukan bagaimana seseorang menghasilkan diri dalam dirinya sendiri, melainkan bagaimana seseorang membubarkan dirinya, menghidupi dirinya sendiri" (Stirner, 1993: 320).

Namun, dalam mencari realisasi-diri, ego Stirnerian segera dihadapkan dengan kehendak dan desakan liyan yang berusaha membatasi, menahan, dan mengendalikan individu-yang-berkehendak, dan karenanya "*Pertempuran* penegasan diri tidak dapat dihindari" (h. 9). Ego Stirnerian menyatakan bahwa "Tidak ada yang lebih bagiku selain diriku sendiri!" (h. 5), tetapi menemukan dirinya di dunia di mana kekuasaan, dalam segala bentuk dan rupa, menginginkan ego untuk menerima bahwa "Hal itu bagiku lebih ketimbang diriku sendiri" (h. 305). Dalam dunia macam itu, konflik tetap tak terelakkan kecuali jika individu setuju untuk tunduk pada kehidupan alienasi, subordinasi, dan penyangkalan diri. Kehidupan Manusia, bab pembuka dari *The ego and its own,* melacak tahapan perjuangan sepanjang hayat ini yang dimulai dari lahir: "Sejak saat dia melihat cahaya dunia, seorang

manusia berusaha menemukan *dirinya* dan menahan *dirinya* dari kebingungannya, di mana dia, dengan segala sesuatu yang lain, diempaskan ke dalam campuran bermacam-ragam" (h. 9) (semua huruf miring berasal dari teks aslinya). Ego dilahirkan ke dunia ilusi yang menjerat dan membutakan individu, dan ke dunia di mana ego mesti melepaskan dirinya jika ingin menyadari dirinya sendiri. Delusi ini disebabkan oleh dominasi abstraksi—apa yang disebut Stirner sebegai hantu ('*Spuke*')—atas individu yang konkret. Abstraksi—konsep, gagasan, keyakinan, dan seterusnya—yang dulunya merupakan atribut dan yang dengan demikian jadi milik individu, untuk sekali ini mengendalikan si pemiliknya, dan mengkristal sebagai gagasan *fix* (kukuh) yang mencegah arus bebas kehendak dan hasrat. Singkatnya, mereka adalah hubungan kekuasaan. Seluruh proyek pemberontakan Stirner—seperti yang ditunjukkan Carrol, digambarkan sebagai revolusi melawan totalitas hubungan kekuasaan, bukan sekadar Negara[11]—dengan demikian, secara langsung diturunkan dari status ontologis individu. Konsekuensi dari proyek pemberontakan ini bermacam-macam dan di luar/melampaui cakupan bab ini. Untuk berikutnya, perhatian akan dibatasi pada isu kunci mengenai bahasa.

STIRNER, BAHASA, DAN SUBJEKTIVITAS

ONTOLOGI Stirnerian mendalilkan monisme radikal. Ego Stirnerian, seperti yang ditunjukkan di atas, mewujudkan rekonsiliasi paradoks dari hal-hal yang berlawanan, karena itu secara bersamaan merupakan keberadaan (eksistensi) dan ketiadaan (noneksistensi): individu otonom namun fana yang diciptakan diri sendiri *dan* ketiadaan kreatif yang tak ada habisnya. Namun, momen penting dalam munculnya yang pertama dari yang terakhir, tetap merupakan tindakan penegasan-diri secara simultan dan penyisipan subjek (atau, mungkin lebih tepatnya, serangan) ke dalam bahasa. Pada saat ini, contoh utama dari ekspresi-diri, tetapi juga saat ketika ekspresi-diri dan penegasan-diri menjadi identik, ego bergerak dari alam yang tak terucapkan ke dunia ucapan (sementara tentu saja tidak sepenuhnya meninggalkan dunia sebelumnya). Bagaimanapun, sejak saat itu dan seterusnya, ego semakin menemukan bahwa dunia ucapan dicirikan oleh konflik dan delusi, dan bahwa seseorang mesti mengadopsi sikap agresif dan mode prosedur kontestasi jika realisasi-diri ingin terjadi. Pada contoh pertama, kontestasi ini terjadi dalam bahasa atau dalam aktivitas yang struktur dan parameternya ditentukan melalui

bahasa. Bahasa, kemudian, menjadi wilayah kunci yang harus dikuasai oleh ego Stirnerian karena hal itu penting untuk menyokong perancangan proyek-proyek pemberontakan.

Pentingnya bahasa dalam karya Stirner tidak bisa ditaksir terlalu luhur. Dunia ucapan (atau sekurang-kurangnya dalam istilah sejarah, dunia kekuasaan) adalah dunia yang digentayangi oleh hantu—ide, prinsip, dan konsep yang tidak berwujud, abstraksi yang berbentuk kata-kata. Hantu adalah *revenant* (baca: sesuatu yang kembali) yang mengambil bentuk insubstansial dari wacana dominan, bahasa pemerintahan, sebelum memanifestasikan dirinya dalam bentuk yang lebih material. Ini adalah bahasa ketertiban, manajemen, utilitas, dan rasionalitas. Oleh karena itu, ego berusaha menemukan dan mengekspresikan dirinya dalam bahasa pemberontakan, bahasa keberadaan keliyanan radikal yang meniadakan wacana dominan dan mode ekspresinya, serta mewujudkan penegasan diri ego dalam gaya yang sepadan dengan keunikannya.

Carroll mengacu pada Stirner mengenai "perhatian konstan dengan merevitalisasi bahasa, pengambilalihan ulangnya sebagai kekuatan kreatif" (Carroll, 1974: 36). Kekuasaan menguras vitalitas dan kreativitas bahasa: ia

menangkap kata-kata, menjinakkannya, melemahkannya, merendahkannya, memperalatnya, menjadikannya membosankan, sehingga mereka (kata-kata) dapat bertindak sebagai sarana untuk mempertahankan kontrol sosial. Ego Stirnerian berusaha untuk membebaskan bahasa, atau lebih tepatnya menguasainya kembali sehingga bahasa dapat lagi tersedia untuk kebebasan berekspresi dan kesenangan individu. Namun, tidak cukup bagi si egois sekadar menyesuaikan kembali bahasa rasionalistik yang lemah atau gersang: dalam menjadikan bahasa miliknya sendiri, si egois harus meregenerasi dan memasukkannya kembali dengan kreativitas yang terletak di kedalaman keberadaannya (baca: eksistensinya). Ego Stirnerian, dengan kata lain, *mengubah* bahasa: dia tidak berbicara dalam bahasa otoritas yang biasa-biasa saja, tetapi dalam satu-satunya bahasa yang cocok untuk pemberontakan melawan otoritas: bahasa puisi.

Stirner memimpikan sebuah "sastra yang memberikan pukulan pada Negara itu sendiri" (1993: 226) dan *The ego and its own* merupakan upaya untuk menghasilkan teks seperti itu. Bahkan dalam terjemahan[12], gaya penulisan puitis khas Stirner tetap terlihat. Meskipun merupakan karya filsafat, ia tidak disusun dalam karakteristik gaya penulisan "kaku, (dengan) konsep-terbatas" dari

wacana, melainkan memiliki "gaya aforistik yang demikian fleksibel" yang penuh dengan "kegembiraan dan daya pukau" (Carroll, 1974: 27-35). Sebagaimana dalam banyak hal lainnya, Stirner mengantisipasi Nietzsche untuk menjadi *Dichterphilosoph* (penyair-filsuf) pertama, menulis bagian-bagian puisi murni, seperti tuduhan berikut mengenai keterasingan dan perampasan diri dari sejarah ego:

> Aku, yang sesungguhnya adalah Aku, yang mesti menanggalkan kepura-puraanku dari [Kekuatan] pemakan-duri yang berjalan dengan angkuh. Perampokan macam apa yang tidak kulakukan dalam sejarah dunia! Di sana aku membiarkan mentari, bulan dan bintang, kucing dan buaya, menerima lencana kehormatan sebagai Aku; di sana Yahweh, Allah, dan Bapak Kami datang dan ditanamkan bersama Aku; di sana keluarga, suku, bangsa, dan akhirnya umat manusia, datang dan dihormati sebagai Aku; di sana Gereja, Negara, datang dengan pura-pura menjadi Aku—dan aku menyaksikan semuanya dengan tenang. Apa yang mengherankan jika lantas selalu saja ada juga Aku yang sebenarnya dalam rombongan itu dan menegaskan di wajahku bahwa itu bukanlah *kamu*,

> melainkan Aku yang sebenarnya. Mengapa *sang* Anak Manusia *par excellence* melakukan hal seperti itu; mengapa *seorang* anak manusia tidak melakukannya juga? Jadi Aku selalu melihat Aku-ku (yang benar-benar aku) selalu melampauiku dan selalu berada di luar aku, dan tidak pernah benar-benar datang menghampiri diriku sendiri. (Stirner, 1993: 224-5)

Karena nilai sentral yang ditempatkan pada kreativitas oleh Stirner, Carroll menyatakan bahwa "Seniman adalah paradigma yang paling tepat untuk... sang egois" (1974: 4). Namun, rumusan ini sama-sama bisa dibalik sehingga sang egois menjadi seniman paradigmatik. Bagaimanapun, seni yang tetap menjadi perhatian utama seorang egois adalah *ars vitae* (seni hidup) karena sebagai subjek dalam proses (penciptaan-diri yang konstan)—"Aku setiap saat hanya menempatkan atau menciptakan diriku sendiri"—kehidupannya adalah sebuah karya seni (Stirner, 1993: 150). Tetapi *ars vitae* yang otentik tetap tidak mungkin tanpa *savoir-vivre* tertentu—dan pengetahuan seperti itu hanya dapat lahir dari refleksi; oleh karena itu, mengingat peran yang menentukan dari pemerolehan bahasa terhadap individuasi bagi Stirner,

pentingnya teks sebagai sarana untuk ekspresi-diri. *Ars vitae* dan *ars poetica* tidak bertentangan dalam Stirner, melainkan saling berhubungan erat.

Meskipun mungkin memiliki semacam hubungan pertalian yang bertaut dengan puisi prosa Romantis Jerman abad ke-18-nya Novalis, *The ego and its own* adalah *sui generis.* Itu bukanlah karya puisi dalam pengertian istilah yang diterima secara konvensional pada saat penerbitannya.[13] Sekalipun demikian, itu tetap merupakan karya yang ditulis dalam bahasa puitis. Untuk mengekspresikan signifikansi inovasi Stirner dan besarnya pencapaian ia dalam teks tersebut, perlulah mengaitkan *The ego and its own* dengan analisis wacana sastra yang dilakukan Julia Kristeva dalam *Revolution in poetic language* (Revolusi dalam bahasa puitis).

STIRNER DAN BAHASA PUITIS

BAGI Kristeva, bahasa puitis dan puisi bukanlah hal yang berdampingan (*coterminous*): "tidak terbatas pada puisi sebagai genre atau mencakup semua puisi, bahasa puitis menggambarkan proses penandaan dan memanifestasikan gravitasi, penolakan, dan heterogenitas subjek" (dalam Payne, 1993: 40). Bahasa puitis "berarti kemungkinan yang tak terbatas dari bahasa" sedangkan "semua

tindakan bahasa lainnya hanyalah realisasi parsial dari kemungkinan yang melekat dalam 'bahasa puitis'" (dalam Roudiez, 1984: 2). Analisis tekstual Kristevan terdiri dari menyelidiki hubungan antara dua modalitas yang saling bergantung dalam proses penandaan yang membentuk bahasa: semiotik dan simbolik. Mode-mode ini memanifestasikan dua aspek subjek. Semiotik mengacu pada ritme, aliran, dan denyut yang bermain melintasi dan di dalam tubuh subjek sebelum pemerolehan bahasa. Ritme semiotik tidak pernah sepenuhnya hilang, bahkan saat mereka dilapisi dan disembunyikan oleh (yang) simbolik—tatanan dan sintaksis yang khas dari bahasa. Memang, analisis tekstual Kristevan berfokus pada interaksi antara disposisi semiotik dan simbolik dalam teks apa pun. Ketika disposisi simbolik mendominasi, sebuah teks menjadi fenoteks, dengan kata lain terikat oleh "keterbatasan sosial, budaya, sintaksis, dan tata bahasa lainnya" (dalam Roudiez, 1984: 5); ketika disposisi semiotik mendominasi, sebuah teks menjadi genoteks, ruang aktualisasi bahasa puitis, bahasa anarkis yang memberontak melawan batasan-batasan tatanan sosial dan semantik. "Dengan meletus dari tempatnya yang tertindas atau terpinggirkan dan dengan demikian menggusur praktik-praktik penandaan yang mapan, wacana

puitis, dalam efeknya, dalam kaitannya dengan subjek, bersesuaian dengan revolusi dalam tatanan sosial ekonomi" (dalam Payne, 1993: 165).

Secara historis, bermula dari teks-teks Lautreamont dan Mallarme pada sepertiga terakhir abad ke-19, Kristeva melihat dalam beberapa karya penulis-penulis *avant-garde* adanya suatu pergeseran penekanan yang disengaja menuju/pada penciptaan genoteks, dengan menggerakkan potensi revolusioner yang melekat dalam wacana puitis, membawa revolusi dalam bahasa puitis. Teks *avant-garde* semacam ini "dapat ditafsirkan sebagai penegasan kebebasan, sebagai pemberontakan anarkis (meskipun secara terbuka tidak menganjurkan kebebasan atau revolusi) terhadap masyarakat yang mengagungkan barang-barang material dan keuntungan" (dalam Roudiez, 1984: 3). Persoalan ini merupakan masalah yang Kristeva–ia yang cenderung fokus sepenuhnya pada teks sastra–tetap tak dapat diselesaikannya. Meskipun ia:

> berbeda pendapat dengan sistem ekonomi dan ideologi yang dominan, teks [*avant-garde*] juga bergilir di tangannya: melalui teks, sistem menyediakan dirinya sendiri bersama apa yang kurang—penolakan—tetapi menyimpannya dalam

> domain yang terpisah, membatasinya pada ego, ke 'pengalaman batin' elite (khusus), dan pada esoterisme. Teks menjadi agen agama baru yang tidak lagi universal melainkan elitis dan esoteris. (Kristeva, 1984: 186)

Teks *avant-garde*, yang tidak memiliki komitmen apa pun terhadap transformasi sosial revolusioner pada tingkat konten (isi), membatasi revolusinya pada bahasa dan bentuk, dan dengan demikian tetap tunduk pada pemulihan. Sama halnya saluran politik konvensional yang gagal memanfaatkan kapasitas revolusioner dari bahasa puitis, membatasi daya tariknya yang membara pada tingkat konten (isi), dan terlebih lagi membuat dirinya kaku dengan mewujudkannya dalam bahasa kekuasaan dan ketertiban. Satu sama lainnya kabur, kedua bentuk wacana ini tetap terjebak dalam keterbatasannya dan dengan demikian tidak mampu melakukan transformasi psikososial yang radikal.

Kristeva meminjam dari Plato istilah *chora* untuk menunjuk ruang yang disebut Stirner 'ketiadaan kreatif'. *Chora* adalah "tempat di mana subjek dihasilkan dan dinegasikan, tempat di mana kesatuan [adanya] menyerah sebelum proses tuntutan dan stagnasi [*stases*] yang

menghasilkannya" (Kristeva, 1984: 28). Seperti ketiadaan kreatif, ia tetap tidak terwakili karena tidak dapat ditembus oleh bahasa: "meskipun *chora* dapat ditentukan dan diatur, ia tidak pernah dapat diajukan secara definitif" (Kristeva, 1984: 26). "Tidak peduli dengan bahasa, penuh teka-teki dan feminin, ruang yang mendasari tulisan ini berirama, tidak terkekang, tidak dapat direduksi menjadi terjemahan verbal yang intelijibel (baca: dapat dipahami); hal itu musikal, mendahului penilaian, namun dibatasi oleh satu jaminan: sintaksis" (Kristeva, 1984: 29). Sementara bahasa (dan ranah simbolik secara umum) cenderung menghasilkan identitas tetap (*fix*) di sekitar kata ganti *Aku* personal, ritme semiotik yang berasal dari *chora* melemahkan kecenderungan ini dan memastikan subjektivitas heterogen yang "tidak dapat dipahami, ditampung, atau disintesis oleh struktur linguistik atau ideologis" (dalam Payne, 1993: 239). Akibatnya, subjek heterogen tetap terus-menerus dalam proses, bebas dari stagnasi khas subjektivitas *unary*; tetapi, lebih jauh, dalam hal representasi, praktik penandaan yang dihasilkan oleh subjek semacam itu memicu "ledakan semiotik dalam yang simbolik" (Kristeva, 1984: 69).

Diskusi Kristeva membantu untuk memperjelas sifat revolusioner dari beban bahasa puitis yang mengalir

melalui *The ego and its own* serta signifikansi perhatian Stirner dengan subjektivitas dan kemunculan, pembentukan dan perkembangan berkelanjutan dari subjek. Pertimbangan Stirner mengenai masalah ini, bagaimanapun, melampaui masalah subjektivitas untuk mencakup perhatian intersubjektivitas dan perannya dalam membentuk diri dan proyek untuk realisasi-diri. Bertentangan dengan pendapat para pencela Stirner, egois Stirner bukanlah egois yang terisolasi, egois *sombong*. Sang egois mencari realisasi-diri melalui pemilikan dirinya sendiri dan dengan demikian menjadi unik. Tetapi sejak semula proyek ini digagalkan, dan dengan demikian sang egois menyatakan perang terhadap masyarakat, negara, dan segala bentuk kekuasaan lainnya yang berusaha menghalangi atau membatasi keinginannya untuk kesenangan-diri. Pada tahap tertentu, bagaimanapun, egois menyadari bahwa dia tidak memiliki kapasitas untuk memerangi Kekuasaannya sendiri, namun harus terhubung/berhubungan dengan egois lain yang sama-sama mencari realisasi-diri melalui aktivitas bebas. Stirner merekomendasikan agar egois mencari afinitas dalam persatuan ego. Egois individu tidak dapat mencapai realisasi diri dalam isolasi, atau dalam pengaturan sosial saat ini, dan oleh karenanya, melalui persatuan,

para egois saling mengejar proyek pemberontakan "pembebasan dunia" (Stirner, 1993: 305)—tetapi sepenuhnya untuk alasan egoisnya masing-masing.

Bagaimanapun, Stirner tidak menganggap persatuan sekadar cara yang tidak dapat dihindari dan mungkin tidak menyenangkan, namun sebagai mode afinitas yang berakar pada kondisi ontologis subjek:

> Keadaan asli manusia bukanlah keterasingan atau kesendirian, melainkan masyarakat. Keberadaan kita dimulai dengan hubungan yang paling intim, karena kita sudah hidup bersama dengan ibu kita sebelum kita bernafas; kemudian ketika kita telah melihat cahaya dunia, kita segera berbaring lagi di dada manusia, cintanya membuai kita di dadanya, menuntun kita dengan tali, dan mengikat kita pada dirinya dengan seribu ikatan. Masyarakat adalah *kondisi alami* kita. Inilah sebabnya, ketika kita belajar untuk lebih merasakan diri kita sendiri, hubungan yang sebelumnya paling intim menjadi lebih longgar dan bubarnya masyarakat asli menjadi lebih jelas. Sang ibu harus menjemput anak itu, yang pernah terbaring di bawah hatinya, dari jalanan dan dari tengah teman-teman bermainnya, untuk memilikinya sekali lagi untuk dirinya

> sendiri. Ia lebih memilih *hubungan* yang ia masuki dengan *rekan-rekannya* daripada *masyarakat* yang tidak ia masuki, melainkan hanya dilahirkan di dalamnya.
>
> Tetapi bubarnya *masyarakat* adalah *hubungan* atau *persatuan.* Suatu masyarakat pasti muncul juga melalui persatuan, tetapi hanya sebagai ide *fix* yang muncul oleh sebuah pemikiran ... Jika sebuah persatuan telah mengkristal menjadi sebuah masyarakat, persatuan tersebut telah berhenti menjadi sebuah koalisi; karena koalisi adalah penyatuan diri yang tak henti-hentinya; ia telah menjadi suatu kesatuan (kondisi yang terikat), jadi terhenti, merosot menjadi suatu ketetapan (ke-*fix*-an); ia—*mati* sebagai persatuan, ia merupakan mayat persatuan atau koalisi, ia—adalah masyarakat atau komunitas. (Stirner, 1993: 305-6)[14]

Dalam istilah Kristevan, subjek Stirnerian dapat dilihat menghuni ranah semiotik sebelum dan segera setelah kelahiran. Terkait erat dengan *chora,* tubuh ibu, subjek pra-linguistik hidup dalam kondisi kedekatan/keintiman. Namun, seiring waktu, kondisi ini mulai dianggap sebagai pengetatan, batasan, belenggu. Subjek, yang

disadarkan mengenai individualitasnya melalui penegasan-diri dan refleksifitas-diri yang diberikan oleh pemerolehan bahasa, menegaskan independensinya untuk keluar dari interdependensi yang sempit menuju bentuk interdependensi yang lebih luas. Subjek yang (berbicara) lebih memilih hubungan (sosial/seksual) atau persatuan dengan karib di lingkungan yang telah dipilih atau dikehendakinya, tinimbang yang murni terberi (baca: yang sudah ada). Bahasa, secara terbuka tetapi dengan main-main digabungkan dengan seksualitas, menyediakan sarana di mana energi erotis diarahkan menjauh dari tubuh ibu dan menuju ke dalam ruang penyatuan.[15] Namun, karena energi ini berasal *dari chora*, mereka tidak hilang atau ditolak, tetapi digabungkan *ke* dalam persatuan. Akibatnya, persatuan bukanlah suatu mode praktik yang tetap (*fix*) tetapi bersifat cair (*fluid*). Subjek dibentuk oleh sinergi dari berbagai aliran erotis yang mengalir di dalam dan melalui hubungan persatuan, sama seperti, jika tidak lebih dari, dalam kondisi awal sosialitas dengan ibu. Persatuan bertindak sebagai sarana untuk mengalikan dan memperbesar serta mendiversifikasi aliran motil ini dan mengarahkannya menuju maksimalisasi keunikan untuk setiap partisipan. Bahasa, lebih khusus bahasa puitis—memainkan peran sentralnya

dalam mencapai tujuan ini. Sebagai mode praktik yang cair, persatuan membutuhkan praktik penandaan yang sepadan dengan bentuknya. Kesatuan itu tidak didasarkan pada kebulatan suara ('kesatuan') melainkan kemiripan—suatu kemiripan akan kepentingan. Jika metafora, figur dasar puisi, terdiri dari pola kemiripan, maka persatuan adalah metafora yang hidup, perwujudan puisi yang hidup, dan kata-kata yang diucapkan dalam kesatuan itu berada dalam bahasa puisi (i)bu [*(m)other*].[16]

KESIMPULAN

DALAM hal representasi, Kristeva mengklaim bahwa simpanan energi erotis dalam proyek revolusioner atau reaksioner adalah "proses yang dibuat secara tekstual yang diwujudkan dalam prosodi dan sintaksis" (dalam Payne, 1993: 193). Meskipun analisis yang cermat terhadap aspek fisik dan material dari bahasa *The ego and its own* akan diperlukan untuk tujuan pembuktian keberadaan genoteks dalam karya Stirner, menurut pendapat saya teks ini merupakan perwujudan nyata dari revolusi dalam bahasa puisi. Selanjutnya, saya memiliki pendapat bahwa teks Stirner tidak hanya menggambarkan melainkan juga memulai revolusi dalam bahasa puitis yang dideteksi Kristeva dalam tulisan *avant-garde*

akhir abad ke-19. Peran kunci Stirner dalam pemberontakan *episteme* modernitas telah ditetapkan: inaugurasinya atas revolusi dalam bahasa puitis sekarang dapat diakui sebagai aspek penting dari pergeseran epistemik itu. Lebih jauh lagi, saya berpendapat bahwa Stirner telah, sebelumnya, mengantisipasi *dan* menyelesaikan masalah-masalah yang bagi Kristeva menghambat dorongan revolusioner dalam term tekstual dan dengan perluasan ekstratekstual; ini adalah klaim besar, namun setelah pemulihan Carroll atas partisipasi Stirner yang tidak diakui namun terus berkembang dan pengaruh Stirner pada formasi diskursif modernitas/-posmodernitas, saya akan melangkah lebih jauh dengan mengklaim bahwa dorongan pemberontakan yang diartikulasikan dan diwujudkan dalam *The ego and its own* merupakan—meminjam istilah Conrad—agen rahasia sejarah (modern). Meskipun bergerak secara bawah tanah berkat bentrokan ideologi-ideologi politis saingan sepanjang abad ke-20, antipolitik-antipolitik yang antiideologis dari perspektif revolusioner ini kembali lagi muncul ke permukaan dalam anarkisme(-anarkisme) baru. Dan revolusi dalam bahasa puitis pada inti tekstualitasnya tetap berperan penting terhadap tujuan insureksionernya.

Catatan:

---

[1] Catatan editor: ini adalah draf kedua dari bab John, diselesaikan sekitar dua bulan sebelum kematiannya. Sementara kami percaya bahwa ini hadir sebagai bagian yang selesai dalam dirinya sendiri, karena sebagian besar teks bergantung pada terjemahan dari *The ego and its own* Max Stirner dari bahasa Jerman, ada sejumlah area yang kami harapkan untuk diklarifikasi sebelum publikasi. Ini tidak boleh dilihat sebagai kelemahan, tetapi lebih pada semangat perdebatan yang berkelindan tentang hubungan antara teori, metode, dan praktik, yang selalu menjadi pusat perhatian John. Kami telah mengedit bab ini seefisien mungkin dan sesuai dengan gaya penulisan yang telah menjadi kebiasaan banyak orang di seluruh dunia.

[2] Kegunaan istilah 'anarkisme(-anarkisme) baru'—atau memang 'anarkisme' *per se* dalam konteks saat ini masih agak meragukan. Seperti banyak antiotoritarian radikal kontemporer, Stirner menolak pelabelan ideologis yang reduktif, dan tidak menyebut dirinya sebagai seorang anarkis atau melabeli perspektifnya sebagai anarkis. Label ini hanya secara retrospektif—dan agak disayangkan—ditambahkan ke tulisannya. Beberapa ahli teori radikal kontemporer (terutama Fredy Perlman) tidak hanya menolak pelabelan tetapi juga menjauhkan diri dari tradisi anarkis (klasik). Yang lain telah berusaha untuk mendefinisikan berbagai posisi dan terminologi anarkis pasca-(klasik). Bob Black, misalnya, telah mengajukan 'anarkisme Tipe-3',—bukan kolektivis maupun individualis—sebuah label yang oleh Hakim Bey dicirikan sebagai 'slogan pro-tem' yang berguna (Bey, 1991: 62). Black juga menulis sebuah esai dengan judul yang cukup jelas 'Anarkisme dan halangan lain terhadap anarki' (*Anarchism and other impediments to anarchy*) dan dalam kritik berikutnya terhadap 'anarko-kiri' yang menyebut para pendukung anarki kontemporer sebagai 'anarkis pasca-kiri' (Black, 1997: 150). Bey juga menulis sebuah esai berjudul 'Anarki pos-anarkisme' (*Post-anarchism anarchy*) (dalam Bey, 1991) yang menjauhkan anarki kontemporer dari anarkisme klasik yang hampir mati, dogmatis dan ketinggalan zaman, dan telah mencoba untuk

meluncurkan istilah '*chaote*' (pendukung kekacauan) sebagai sebuah alternatif untuk istilah 'anarkis'. Dalam esai saya tahun 1998, 'Anarkisme maksimalis/maksimalisme anarkis' (*Maximalist anar-chism/anarchist maximalism*), saya mengadaptasi istilah '*maximalist anarchism*' dan '*minimalist anarchism*' untuk menarik perbedaan yang sebanding antara gelombang pertama anarkisme (klasik) yang secara efektif mencapai klimaks pada saat Revolusi Spanyol, dan gelombang kedua anarki pasca-Situasionis yang muncul setelah Mei 1968 (Moore, 1998a). Sejak itu saya telah meninggalkan penggunaan istilah 'anarkisme' dan 'anarkis' dalam karya teoretis dan kreatif saya, meskipun (antara lain) seperti Perlman, Black dan saya tetap menggunakan kata 'anarki'.

Namun, dalam bab ini, saya menggunakan istilah 'anarkis' dan label 'anarkisme(-anarkisme) baru' sebagai semacam singkatan dan demi kenyamanan. Itu belum tentu istilah yang paling akurat atau cocok, paling tidak karena mereka tidak berlaku adil, baik untuk pemikiran Stirner atau berbagai formulasi antiotoriter radikal kontemporer, tetapi (istilah-istilah) itu mungkin yang terbaik yang tersedia saat ini. Pembaca harus mengingat peringatan ini.

[3] Malcolm Green, misalnya, mencatat bahwa Stirner 'terlupakan sampai pergantian abad [kedua puluh] ketika karyanya memengaruhi antara lain: Scheerbart, Hausmann, Wedekind, B. Traven, Shaw, Gide, Breton, Picabia, Kubin, (dan) tentunya seluruh generasi November 1918, dan kemudian Sartre, Camus, dan Heidegger. Juga, tentu saja, Grup Wina (Green, 1989: 241). Akan tetapi, tokoh-tokoh modernis yang dipengaruhi oleh Stirner ini tetap sangat selektif, dan mengecualikan beberapa nama besar (misalnya, Nietzsche), serta beragam individu dan arus dalam lingkungan radikal antiotoriter (misalnya, John Henry Mackay, Otto Gross, Albert Libertad, dan Geng Bonnot). Pengaruh Stirner pada modernisme tidak boleh—boleh jadi tidak bisa—diremehkan.

Dalam istilah ilmiah, Redding (1998) melanjutkan tradisi meminggirkan Stirner baik dari segi anarkisme dan modernisme, tetapi Weir (1997) dan Antliff (1997, 2001) sedikit memperbaiki keseimbangan dengan membangun kembali signifikansi Stirner di kedua bidang diskursif dan di titik persimpangan mereka.

[4] ‘Konteks sosial reaksioner saat ini sangat menjelaskan munculnya fenomena anarkisme Eropa-Amerika yang tidak dapat diabaikan: merebaknya anarkisme individualis… Di Amerika Serikat dan Inggris yang secara tradisional individualis-liberal, pada 1990-an dibanjiri oleh kaum anarkis gadungan yang... sedang memupuk anarko-individualisme belakangan yang saya sebut *‘anarkisme gaya hidup*’ (Bookchin, 1995: 8-9). Catatan Bookchin yang penuh prasangka dan terdistorsi telah menerima banyak kritik tajam dalam pers anarkis, terutama Watson (1996) dan Black (1997). Keakuratan pengamatannya tentang kebangkitan individualisme anarkis Stirnerian, meskipun ia melihat ini sebagai fenomena negatif, tidak dapat diganggu gugat.

[5] Lihat misalnya h. 211-13 dari 'Penutup Foucault tentang "The subject and power" dalam Dreyfus dan Rabinow (1982) yang berfokus sepenuhnya pada 'bentuk perlawanan' (h. 211), yaitu perjuangan yang pada dasarnya adalah negosiasi dengan kekuasaan alih-alih mencari penghapusannya.

[6] Dan juga catatan anarkisme. Bookchin, misalnya, mencurahkan beberapa halaman yang penuh amarah dengan sia-sia mencoba mengabaikan anarkisme individualis atau menjadikannya sebagai reaksioner (Bookchin, 1995: 7-11).

[7] Lainnya—terutama, bagi Carroll, tokoh-tokoh yang beragam seperti Nietzsche dan Dostoevsky (tetapi juga Freud dan para eksistensialis)—mengembangkan paradigma anarko-psikologis ke berbagai arah, yang berada di luar cakupan bab ini, tetapi formulasi Stirner adalah orisinal.

[8] Pada kontras antara politik dan antipolitik, saya merujukkan pembaca ke teks saya, *Anarki dan ekstasi* (Anarchy and ecstasy): “dengan antipolitik saya tidak memaksudkan (suatu) pendekatan yang berpura-pura tidak memiliki dimensi ideologis. Namun, yang saya maksud adalah pendekatan yang tidak politis. *Kamus Oxford Ringkas* mendefinisikan politik sebagai ‘ilmu dan seni pemerintahan’ dan politik sebagai ‘Negara atau pemerintahnya’. Praksis politik, dalam definisi ini, dengan demikian tetap menjadi ideologi pemerintahan, dan karena itu tetap sesuai dengan wilayah diskursif bersama dari kekuatan kontrol dan kontra-kontrol. Karenanya, dalam upaya untuk melampaui wilayah itu, perlu dibangun sebuah antipolitik, sebuah praksis anarkis yang lebih erat bagi mereka yang tujuannya adalah pembubaran, bukan perebutan kendali” (Moore, 1988: 5-6).

[9] Isu gender—yaitu, pertanyaan apakah gagasan Stirner tentang individu berjenis kelamin atau apakah ia lolos dari gender, serta pertanyaan tentang hubungan antara pemerolehan bahasa dan identitas gender dalam karya Stirner—memerlukan pertimbangan tersendiri, dan sayangnya terletak di luar cakupan bab ini.

[10] Entitas Stirnerian tampaknya merupakan subjek yang terbagi atau tunggal, tetapi mungkin lebih tepat dicirikan sebagai subjek yang heterogen. Terlepas dari penekanan dalam *The ego and its own* mengenai ego dan keunikan, subjek Stirnerian bukanlah kesatuan karena tidak memiliki esensi, tidak memiliki dasar keberadaan. "Tidak ada sama sekali (yang) ditetapkan oleh *eksistensi*. Apa yang dipikirkan *juga* apa yang tidak dipikirkan; *entah itu* batu di jalan, dan *entah itu* gagasanku mengenainya. Keduanya hanya di *ruang* yang berbeda, yang pertama di udara terbuka, yang terakhir di kepalaku, di dalam*ku*; karena aku adalah ruang seperti jalan" (Stirner, 1993: 341). Subjek Stirnerian tetap menjadi ruang, kekosongan, di mana keinginan, hasrat, dan impuls yang heterogen muncul dan kemudian dimiliki secara sadar. Oleh karena itu, karakterisasi diri paradoks Stirner sebagai 'Aku yang tak terkatakan' atau pernyataan bahwa "baik Anda dan [demikian] aku tidak dapat diucapkan, kami tidak dapat diucapkan" (Stirner, 1993: 355; 311). Dengan cara ini, Stirner menghindari tuduhan Derridean tentang logosentrisme, terlepas dari pentingnya logos dalam karyanya.

[11] "Stirner kadang-kadang menggunakan 'Negara' sebagai tidak lebih dari singkatan yang tepat untuk otoritas supraindividu" (Carroll, 1974: 136n).

[12] Green, yang menerjemahkan sendiri bagian pembuka dari *The ego and its own*, menganggap terjemahan standar Byington sebagai "sangat muluk-muluk" (Green, 1989: 241). Catatan editor: setelah kami merujuk ke bahasa Jerman, kami merasa bahwa terjemahan Byrington *adalah* representasi (kompleks dan teknis) yang cukup tepat dari karya asli Stirner; oleh karena itu, kami akan berusaha mempertanyakan dan mengklarifikasi klaim (kedua) John Moore di sini. Sekali lagi, kami percaya bahwa John akan menikmati perdebatan tersebut.

[13] Tradisi puisi prosa khususnya Prancis, yang kemudian terkenal pada abad ke-19 oleh Baudelaire, Lautreamont, dan Rimbaud, tampaknya telah diprakarsai oleh Aloysius Bertrand pada 1842—hanya tiga tahun sebelum publikasi *The ego and its own*—dan karena itu tidak mungkin memengaruhi Stirner.

[14] Untuk alasan retoris yang masuk akal, Stirner menggunakan istilah yang sama—'masyarakat' (*'Gesellschaft'* dalam aslinya)—untuk menunjuk baik hubungan ibu-anak dan agregasi sosial terorganisasi individu dan kelompok.

[15] Pembubaran 'masyarakat' ibu-anak awal membentuk paradigma disintegrasi (totalitas hubungan kekuasaan yang membentuk) masyarakat. Bagi Stirner, bagaimanapun, masyarakat adalah bentuk regresi psikologis massal. Formasi sosial muncul ketika penyatuan kehilangan motilitasnya dan menjadi subjek stasis (tak berubah). Energi erotis yang disimpan dalam persatuan tidak lagi cair tetapi 'mengkristal' dan *fix*—atau, lebih tepatnya terpaku pada persatuan dengan tubuh ibu. Berlawanan dengan dorongan erotis yang menguatkan kehidupan yang menjadi karakteristik penyatuan, masyarakat membentuk reaktivasi massal dari dorongan kematian, sebuah atavisme psikologis yang ekspresi sosiopolitiknya adalah kepatuhan pada otoritas dan dukungan untuk proyek totaliter (di sini, John memparafrasa h. 306 dari Stirner (1993)).

[16] "*And the words spoken in the union are in the (m)other tongue of poetic language*. (Di sini kita juga bisa membacanya: "dan kata-kata yang diucapkan dalam kesatuan dalam lidah bahasa puisi liyan". Penulis mengisolasi (m) dan muncul *other*/liyan—Penerj.

Theo van Doesburg

MANIFESTO SENI PROLETAR[1]

April 1923

SENI yang mengacu pada kelas orang-orang tertentu (itu) tidak ada, dan jika pun ada, itu tidak penting bagi kehidupan.

Kepada mereka yang ingin menciptakan seni proletar, kami bertanya: "Apa itu seni proletar?" Apakah itu seni yang dibuat oleh kaum proletar sendiri? Atau seni yang hanya melayani proletariat? Atau seni untuk membangkitkan naluri proletar (revolusioner)? Seni yang dibuat oleh kaum proletar tidak akan ada, sebab ketika kaum proletar menciptakan seni ia bukan lagi seorang proletar, tapi seorang seniman. Seniman bukan proletar atau borjuis, dan apa yang diciptakannya itu bukan milik proletariat atau borjuasi, melainkan milik semua. Seni adalah fungsi intelektual manusia yang bertujuan membebaskan

manusia dari kekacauan hidup (tragedi). Seni bebas dalam menggunakan sarananya, namun terikat pada hukumnya sendiri, dan hanya pada hukumnya sendiri, dan segera setelah karya tersebut menjadi sebuah karya seni, ia jauh lebih unggul daripada perbedaan kelas proletariat dan borjuasi. Namun, jika seni harus melayani secara eksklusif proletariat, terlepas dari fakta bahwa proletariat tertarik pada selera seni borjuis, seni ini akan dibatasi, dan khususnya dibatasi oleh seni borjuis. Seni semacam itu tidak akan universal, tidak akan tumbuh dari rasa kebangsaan global [*Weltnationalitätsgefühl*], melainkan dari pandangan individu, sosial, spasial, dan temporal yang terbatas. Maka, jika seni cenderung membangkitkan naluri proletar, hal itu pada dasarnya tetap menggunakan sarana yang sama dengan seni gerejawi atau nasionalis. Sebanal sebagaimana kedengarannya sendiri, pada dasarnya sama saja apakah seseorang melukis Tentara Merah dengan Trostky di depan atau Tentara Kekaisaran dengan Napoleon di depan. Sebab nilai gambar sebagai sebuah karya seni, tidak relevan dengan bangkitnya naluri proletar atau perasaan patriotik. Satu hal, sama seperti hal lainnya, dari sudut pandang seni, itu adalah penipuan.

Seni seharusnya hanya membangkitkan kekuatan kreatif dalam diri manusia dengan sumber dayanya sen-

diri, tujuannya adalah manusia yang dewasa, bukan proletar atau warga negara. Hanya bakat-bakat kecil yang dapat membuat sesuatu jadi seni proletar (itu adalah politik yang dilukiskan negara) karena kurangnya budaya, sebab mereka tidak mengabaikan kebesaran. Seniman, bagaimanapun, meninggalkan bidang khusus dari organisasi sosial.

Seni seperti apa yang kita inginkan bukanlah proletar atau borjuis, karena ia mengembangkan kekuatan yang cukup kuat untuk memengaruhi seluruh budaya, daripada dipengaruhi oleh kondisi sosial.

Proletariat adalah kondisi yang harus diatasi, borjuasi adalah kondisi yang (juga) harus diatasi. Tetapi saat kaum proletar meniru (kultur) Borjuis dengan (kultur) Proletar mereka, justru merekalah yang mendukung peradaban borjuasi yang korup ini, tanpa sadar; kerusakan akan seni dan kehilangan akan budaya.

Melalui cinta mereka yang konservatif terhadap bentuk ekspresi lama yang terangkat dan kebenciannya yang tidak dapat dipahami terhadap seni baru, mereka tetap menghidupkan apa yang ingin mereka lawan sesuai dengan program mereka: budaya borjuis. Demikianlah sentimentalisme borjuis dan romantisisme borjuis, terlepas dari segala upaya keras para seniman radikal untuk

menghancurkannya, itu masih bertahan dan dipupuk. Komunisme adalah masalah borjuis seperti halnya sosialisme, yaitu kapitalisme dalam bentuk yang baru. Borjuasi memanfaatkan aparatus komunisme—sebuah penemuan borjuasi, bukan proletariat—hanya sebagai jalan untuk pembaruan terhadap kebudayaannya sendiri yang membusuk (Rusia). Alhasil, seniman proletar tidak berjuang untuk seni, tidak juga untuk kehidupan baru di masa depan, melainkan untuk borjuasi. Setiap karya seni proletar tak lain hanyalah poster bagi borjuasi.

Sebaliknya, yang sedang kita persiapkan adalah karya seni total [*Gesamtkunstwerk*], yang diangkat semua poster, baik itu dibuat untuk kampanye, Dada, atau kediktatoran Komunis.

Catatan:

---

[1] "Manifest Proletkunst" (Manifesto Seni Proletar), sebuah teks yang ditulis oleh seniman Belanda Theo van Doesburg, diterbitkan dalam majalah *Kurt Schwitters Merz #2* pada April 1923 (Hannover, hal.24–25), yang ditandatangani oleh seniman-seniman *avant-garde* internasional terkemuka (Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara, dan Christof Spengemann).

John Zerzan

PERKARA MELAWAN SENI

SENI selalu tentang "sesuatu yang tersembunyi". Tetapi apakah seni membantu kita terhubung dengan sesuatu yang tersebunyi itu? Saya kira seni justru membuat kita menjauh dari hal itu.

Selama sekitar satu juta tahun pertama sebagai makhluk reflektif, tampaknya manusia tidak hidup untuk menciptakan seni. Seperti yang dikatakan Jameson, seni tidak memiliki tempat dalam "realitas sosial yang tak runtuh", sebab kebutuhan akan hal itu tak ada. Meskipun

perkakas dibuat dengan penghematan upaya dan kesempurnaan bentuk yang menakjubkan, klise lama mengenai dorongan estetika sebagai salah satu komponen pikiran manusia yang tidak dapat direduksi itu tak valid.

Karya seni tertua yang bertahan lama adalah cetakan tangan (jiplakan tangan), dihasilkan dengan tekanan atau pigmen yang ditiup—tanda dramatis akan kesan langsung pada alam. Kemudian di atas era Paleolitikum, sekitar 30.000 tahun yang lalu, seni gua yang dihubungkan dengan nama-nama seperti Altamira dan Lascaux secara tiba-tiba muncul. Gambar-gambar hewan ini memiliki semangat dan naturalisme yang seringkali menakjubkan, meskipun patung yang ditemukan berbarengan, seperti patung wanita "venus" yang banyak ditemukan, juga cukup bergaya. Mungkin ini menunjukkan bahwa domestikasi manusia mendahului domestikasi alam. Secara signifikan, "sihir simpatik"[1] atau teori seni perburuan paling awal kini telah memudar dengan adanya bukti bahwa alam itu baik hati (dengan kelimpahan) ketimbang mengancam.

Ledakan seni yang sesungguhnya saat ini menunjukkan kecemasan yang tidak pernah dirasakan sebelumnya: dalam kata-kata Worringer, "penciptaan diupayakan untuk menaklukkan siksaan dari persepsi". Inilah wujud

simbolisnya, sebagai momen ketidakpuasan. Hal itu merupakan kecemasan sosial; orang-orang merasakan sesuatu yang berharga baginya terlepas. Melesatnya perkembangan dari ritual atau upacara paling awal (berhubungan) sejajar dengan kelahiran seni, dan kita diingatkan akan reka ulang ritual paling purba dari momen "permulaan", sorga primordial dari masa kini yang tak lekang oleh waktu. Representasi yang tervisualkan membangkitkan kembali keyakinan dalam pengendalian perasaan kehilangan, yakni keyakinan pada kekerasan itu sendiri.

Dan kita melihat bukti paling tua dari pembagian simbolis, seperti wajah batu setengah manusia setengah binatang di El Juyo. Dunia terbagi menjadi kekuatan-kekuatan yang berlawanan, yang dengannya pembedaan biner, kontras budaya dan alam dimulai, dan masyarakat hierarkis yang produksionis mungkin sudah tergambarkan sebelumnya.

Tatanan persepsi itu sendiri, sebagai satu kesatuan, mulai runtuh sebagai cerminan dari tatanan sosial yang kian kompleks. Hierarki indra, dengan visual yang kian terpisah dari yang lain dan visual yang mencari penyelesaiannya dalam gambar buatan seperti lukisan gua, bergerak menggantikan simultanitas penuh kepuasan

sensual (badani). Lévi-Strauss menemukan, dengan takjub, orang-orang pedalaman yang dapat melihat Venus di siang hari; tetapi tidak hanya karena dulu panca indera kita sangat tajam, namun karena mereka juga tidak teratur dan terpisah. Bagian dari melatih penglihatan untuk menghargai (mengapresiasi) objek-objek budaya adalah represi atas kesegeraan yang menyertainya dalam pengertian intelektual: realitas telah disingkirkan semata demi pengalaman estetis. Seni membius organ-organ indera dan menghilangkan dunia alamiah dari jangkauan mereka. Hal tersebut mereproduksi/membangun budaya, yang tidak pernah mampu mengimbagi ketidakmampuan.

Tidak mengherankan, tanda-tanda awal penyimpangan dari prinsip-prinsip egaliter yang menjadi ciri kehidupan pemburu-pengumpul itu kini muncul. Asal usul seni visual dan musik perdukunan telah sering dikomentari, inti dari ini adalah bahwa seniman-dukun adalah spesialis pertama. Tampaknya gagasan keberlebihan (surplus) dan komoditas muncul bersama dukun, yang orkestrasi aktivitas simbolisnya menandakan keterasingan dan stratifikasi lebih lanjut.

Seni, seperti bahasa, adalah sistem pertukaran simbolik yang memperkenalkan pertukaran itu sendiri. Ini

juga merupakan perangkat yang diperlukan untuk menyatukan komunitas berdasarkan gejala pertama kehidupan yang tidak setara. Pernyataan Tolstoy bahwa "seni adalah sarana penyatuan di antara manusia, menyatukan mereka bersama dalam perasaan yang sama", menjelaskan kontribusi seni terhadap kohesi sosial pada awal kebudayaan. Menyosialisasikan ritual membutuhkan seni; karya seni berasal dari pelayanan ritual; produksi ritual seni dan produksi ritual artistik pada dasarnya sama saja. "Musik," tulis Seu-ma-tsen, "adalah yang menyatukan."

Saat kebutuhan akan solidaritas meningkat, begitu pula kebutuhan akan upacara; seni juga akan memainkan peran dalam fungsi mnemoniknya. Seni, dengan mitos yang menyertainya, berfungsi sebagai kemiripan (baca: cerminan) memori nyata. Di ceruk gua, indoktrinasi paling awal dilakukan melalui lukisan dan simbol lainnya, yang dimaksudkan untuk membubuhkan aturan dalam ingatan kolektif yang didepersonalisasi. Nietzsche melihat bagaimana ingatan dilatih, terutama ingatan akan kewajiban, sebagai cikal bakal dari moralitas beradab. Begitu proses simbolis seni berkembang, ia mendominasi ingatan dan juga persepsi, memberi cap pada semua fungsi mental. Memori budaya berarti bahwa tindakan seseorang dapat dibandingkan dengan tindakan orang

lain, termasuk leluhur yang digambarkan, dan perilaku masa depan yang diantisipasi dan dikendalikan. Ingatan jadi dieksternalisasi, mirip dengan properti (sifat/keakuan) akan tetapi bukan properti subjek (sifat subjek).

Seni mengubah subjek menjadi objek, menjadi simbol. Peran dukun adalah untuk mengobjektifikasi realitas; ini terjadi pada alam luar (realitas eksternal) dan juga pada subjektivitas karena kehidupan yang terasing menuntutnya. Seni menyediakan media transformasi konseptual di mana individu dipisahkan dari alam dan didominasi, pada tingkat yang terdalam, secara sosial. Kemampuan seni untuk melambangkan dan mengarahkan emosi manusia mencapai kedua batasnya. Apa yang wajib kita terima sebagai kebutuhan, untuk menjaga diri kita tetap berorientasi pada alam dan masyarakat, pada dasarnya adalah penemuan dunia simbolis, Kejatuhan Manusia.

Dunia mesti dimediasi oleh seni (dan komunikasi manusia dengan bahasa, dan keberadaan oleh waktu) karena pembagian kerja, seperti yang tampak dalam sifat ritual. Objek nyata, kekhasannya, tidak muncul dalam ritual; sebagai gantinya, yang abstrak digunakan, sehingga istilah ekspresi seremonial terbuka untuk penggantian. Konvensi-konvensi yang dibutuhkan dalam

pembagian kerja, dengan standardisasi dan raibnya keunikan, adalah ritual, simbolisasi. Proses itu pada dasarnya identik (sama), berdasarkan kesetaraan. Produksi barang-barang, sebagai mode pemburu-pengumpul secara bertahap dilikuidasi demi pertanian (produksi historis) dan agama (benar-benar produksi simbolis), juga merupakan produksi ritual.

Agen, sekali lagi, adalah dukun-seniman, dalam perjalanan menuju kesalehan, pemimpin dengan dalih menguasai keinginan langsungnya sendiri melalui simbol. Semua yang spontan, organik, dan naluriah harus dikebiri oleh seni dan mitos.

Baru-baru ini, pelukis Eric Fischl di Museum Whitney menampilkan suatu pasangan dalam paal hubungan seksual. Sebuah kamera video merekam paal mereka dan memproyeksikannya ke monitor TV di depan keduanya. Mata pria itu terpaku pada gambar di layar, yang jelas lebih menarik daripada paal itu sendiri. Gambar-gambar gua yang menggugah, bergejolak di kedalaman dramatis tata cahaya, memulai transfer yang dicontohkan dalam tablo Fischl, di mana bahkan tindakan paling primer pun bisa menjadi sekunder dari representasi mereka. Mengondisikan diri untuk menjauh dari eksistensi riil telah menjadi tujuan seni sejak awal. Demikian pula, kategori

penonton, konsumsi yang diawasi, bukanlah hal baru, karena seni telah berusaha menjadikan hidup itu sendiri sebagai objek kontemplasi.

Ketika Zaman Paleolitik memberi jalan pada kedatangan pertanian dan peradaban Neolitik—produksi, kepemilikian pribadi, bahasa tertulis, pemerintah, dan agama—budaya dapat dilihat lebih lengkap sebagai penurunan spiritual dari pembagian kerja, meskipun spesialisasi global dan teknologi mekanistik tidak berlangsung sampai akhir Zaman Besi.

Representasi yang jelas dari seni pemburu-pengumpul akhir digantikan oleh gaya geometris formalistik, yang mereduksi gambar tentang binatang dan manusia ke dalam simbol. Stilisasi yang sempit ini mengungkapkan bahwa seniman menutup dirinya dari kekayaan realitas empiris dan menciptakan alam semesta simbolis. Kekeringan presisi linier adalah salah satu ciri dari titik balik ini, mengingatkan Yoruba, yang mengasosiasikan garis dengan peradaban: "Negara ini telah menjadi beradab", secara harfiah berarti, di Yoruba, "pribumi ini memiliki garis di wajahnya". Bentuk-bentuk tidak fleksibel dari masyarakat yang benar-benar teralienasi terlihat di mana-mana; Gordon Childe, misalnya, mengacu pada roh ini, menunjukkan bahwa pot-pot di desa Neolitik

semuanya sama. Terkait dengan itu, peperangan dalam bentuk adegan pertempuran pertama kali muncul dalam seni.

Saat ini karya seni sama sekali tidak otonom; ia melayani masyarakat dalam arti langsung, instrumen kebutuhan kolektivitas baru. Tidak ada pemujaan-kultus selama Paleolitik, tetapi kini agama memegang kendali, dan perlu diingat bahwa selama ribuan tahun fungsi seni adalah untuk menggambarkan para dewa. Sementara itu, apa yang Glück tekankan mengenai arsitektur pedalaman Afrika juga berlaku di semua budaya lain: bagaimana bangunan keramat menjadi hidup dengan model pengaturan sekuler. Dan meskipun karya-karya berlisensi tidak muncul untuk pertama kalinya sebelum periode Yunani akhir, kondisinya belum tepat untuk menuju ke pengejawantahan seni, untuk beberapa fitur umumnya.

Seni tidak hanya menciptakan simbol dari dan untuk masyarakat, ia adalah bagian dasar dari matriks simbolis kehidupan sosial yang terasing. Oscar Wilde mengatakan bahwa seni tidak meniru kehidupan, melainkan sebaliknya; sampai saat ini kehidupan mengikuti simbolisme, tidak lupa bahwa kehidupan (yang berubah bentuk telah) juga menghasilkan simbolisme. Setiap bentuk seni,

menurut T.S. Eliot, adalah "serangan terhadap yang tidak terartikulasi". Seni seharusnya berkata pada sesuatu yang tidak disimbolkan.

Baik pelukis ataupun penyair selalu ingin mencapai keheningan di balik dan di dalam seni serta bahasa, meninggalkan pertanyaan apakah individu cukup puas dalam mengadopsi mode ekspresi ini(?). Meskipun Bergson mencoba mendekati tujuan pemikiran tanpa simbol, terobosan semacam itu tampaknya mustahil tanpa penghancuran yang aktif dari semua lapisan keterasingan. Dalam situasi revolusioner yang ekstrem, komunikasi langsung telah berkembang meski begitu singkat.

Fungsi utama seni adalah untuk mengobjektifikasi perasaan, yang dengannya motivasi dan identitas seseorang diubah menjadi simbol dan metafora. Semua seni, sebagai simbolisasi, berakar pada penciptaan pengganti, pengganti yang dimaksudkan untuk sesuatu yang lain; oleh karena itu, menurut sifatnya, seni adalah pemalsuan. Di bawah kedok "memperkaya kualitas pengalaman manusia", kami menerima perwakilan, deskripsi simbolis mengenai bagaimana kita seharusnya merasa, dikondisikan untuk membutuhkan citra sentimen publik seperti

yang disediakan oleh seni ritual dan mitos untuk keamanan psikis kita.

Kehidupan di dalam peradaban hampir seluruhnya dihayati dalam medium simbol. Tidak hanya kegiatan ilmiah atau teknologi, namun juga bentuk estetika adalah kanon simbolisasi, yang kerap diungkapkan secara tidak spiritual. Hal ini secara luas diakui, misalnya, bahwa sejumlah angka matematis yang terbatas menjelaskan kemanjuran seni. Ada diktum terkenal Cezanne untuk "memperlakukan alam dengan silinder, lingkaran, dan kerucut," dan penilaian Kandinsky bahwa "dampak sudut tajam segitiga pada lingkaran menghasilkan efek yang tidak kalah kuatnya dengan jari Tuhan yang menyentuh jari Adam dalam (lukisan) Michelangelo." Makna sebuah simbol, seperti yang disimpulkan Charles Pierce, adalah simbol yang lainnya, ini merupakan reproduksi tanpa akhir, manakala yang riil selalu tergantikan.

Meskipun seni pada dasarnya tidak peduli dengan keindahan, ketidakmampuannya untuk menyaingi alam secara sensual telah menimbulkan banyak perbandingan yang tidak menguntungkan. "Cahaya bulan adalah patung," tulis Hawthorne; Shelley memuji "seni yang tidak direnungkan" (baca: spontan) dari *skylark*; Verlaine menyatakan laut lebih indah dari semua katedral. Dan

seterusnya, bersama matahari terbenam, kepingan salju, bunga, dan lain-lain. Itu melampaui produk simbolis seni. Jean Arp menyebut bahwa, pada kenyataannya, "gambar paling sempurna" tidak lebih dari "bubur kering, yang sepertinya tipis dan berkutil."

Lalu mengapa seseorang merespons seni secara positif? Sebagai kompensasi dan sesuatu yang meredakan, tentu karena hubungan kita dengan alam dan kehidupan ini sangat kurang dan hubungan yang otentik itu tidak dapat mungkin. Seperti yang dikatakan Motherlant, "Seseorang memberikan pada seninya apa yang tidak mampu ia berikan pada eksistensinya sendiri." Hal ini berlaku untuk seniman dan penonton; seni, seperti agama, muncul dari hasrat yang tidak terpuaskan.

Seni harus dianggap sebagai aktivitas keagamaan dan dikategorikan juga dalam pengertian aforisme Nietzsche, "Kita memiliki Seni agar tidak binasa dari Kebenaran." Penghiburannya menjelaskan preferensi yang luas untuk sebuah metafora daripada hubungan langsungnya dengan benda sungguhan. Jika kesenangan entah bagaimana pun caranya dapat bebas dari setiap pengekangan, hasilnya akan menjadi antitesis dari seni. Namun, dalam kehidupan yang didominasi, tidak ada kebebasan di luar seni, dan bahkan sebagian kecil dari kekayaan keber-

adaan yang berubah bentuk pun disambut. "Aku menciptakan sesuatu agar aku tak menangis," ungkap Klee.

Terpisahnya alam dari kehidupan yang dibuat-buat ini adalah penting dan berhubungan dengan mimpi buruk yang sedang terjadi saat ini. Dalam pemisahannya yang terlembagakan, ia sesuai dengan agama dan ideologi pada umumnya, di mana unsur-unsurnya tidak, dan tidak dapat, diaktualisasikan; karya seni adalah pilihan kemungkinan yang tidak terwujud kecuali dalam istilah simbolis. Timbul dari rasa kehilangan yang disebutkan di atas, ia menyesuaikan diri dengan agama bukan hanya karena keterkungkungannya pada lingkungan ideal dan tidak adanya konsekuensi perbedaan pendapat, melainkan karena ia tidak lebih dari kritik yang paling dinetralkan dengan apik.

Sering dibandingkan dengan permainan, seni dan budaya—seperti agama—lebih sering berfungsi sebagai generator rasa bersalah dan penindasan. Mungkin fungsi jenaka dari seni, serta klaim umum untuk transendensi, harus diperkirakan ketika seseorang dapat menilai kembali makna Versailles: dengan merenungkan kesengsaraan para pekerja yang binasa menguras rawa-rawanya.

Clive Bell menunjuk intensinya pada seni untuk memboyong kita dari bidang perjuangan sehari-hari "ke

dunia pemujaan estetika", sejajar dengan tujuan agama. Malraux menawarkan penghargaan lain kepada kantor seni konservatif ketika dia menulis bahwa tanpa karya seni peradaban akan hancur "dalam lima puluh tahun" ... menjadi "diperbudak oleh naluri dan mimpi-mimpi elementer."

Hegel menegaskan seni dan agama juga memiliki "kesamaan ini, yaitu, memiliki hal-hal yang sepenuhnya universal sebagai konten." Fitur generalitas ini, makna tanpa referensi konkret, berfungsi untuk memperkenalkan gagasan bahwa ambiguitas adalah ciri khas seni.

Biasa digambarkan secara positif, sebagai pengungkapan kebenaran yang bebas dari kontingensi ruang dan waktu, ketidakmungkinan formulasi semacam itu hanya menerangi momen kepalsuan lain mengenai seni. Kierkegaard menemukan ciri khas dari pandangan estetis sebagai rekonsiliasi yang ramah dari semua sudut pandang dan seluruh pengelakan pilihannya. Ini dapat dilihat dalam kompromi kekal yang sekaligus (alih-alih) menghargai/memvalidasi seni (justru malah) hanya untuk menolak maksud dan isinya dengan, "Yah, bagaimanapun juga, itu hanya seni."

Budaya hari ini adalah komoditas dan seni mungkin merupakan komoditas jempolan. Situasi ini kurang di-

pahami sebagai produk dari industri budaya yang tersentralisasi ala Horkheimer dan Adorno. Kami menyaksikan, sebaliknya, difusi massa budaya yang kekuatannya bergantung pada partisipasi, tidak lupa bahwa kritik mestilah terhadap budaya itu sendiri, bukan dari dugaan yang dinyatakan oleh kontrolnya.

Kehidupan sehari-hari telah diestetisisasi oleh saturasi gambar dan musik, sebagian besar melalui media elektronik, yang representasi dari representasi. Gambar dan suara, dalam kehadirannya yang senantiasa, telah menjadi kehampaan, semakin tidak ada artinya lagi bagi individu. Sementara itu, jarak antara seniman dan penonton semakin berkurang, penyempitan yang hanya menonjolkan jarak absolut antara pengalaman estetis dan apa yang riil. Ini secara sempurna menduplikasi tontonan pada umumnya: pengalaman estetika yang terpisah dan manipulatif, yang abadi dan pertunjukan kekuatan politik.

Namun, bereaksi terhadap mekanisasi kehidupan yang meningkat, gerakan *avant-garde* belum menolak sifat seni yang spektakuler seperti halnya kecenderungan ortodoks. Faktanya, orang-orang dapat berargumen bahwa Estetisisme, atau "seni untuk seni", lebih radikal daripada upaya untuk melibatkan keterasingan dengan

perangkatnya sendiri. Perkembangan *l'art pour l'art* (seni untuk seni) akhir abad ke-19 adalah penolakan refleksi diri terhadap dunia, yang bertentangan dengan upaya *avant-garde* untuk entah bagaimanapun itu (dapat) mengatur kehidupan di sekitar seni. Saat keraguan yang valid terletak di balik Estetisisme, kesadaran bahwa pembagian kerja telah mengurangi pengalaman dan mengubah seni menjadi spesialisasi lain: seni melepaskan ambisi angannya dan menjadi konten miliknya sendiri.

Avant-garde umumnya mengintai klaim yang lebih luas, memproyeksikan peran utama yang ditolak oleh kapitalisme modern. Hal ini paling baik dipahami sebagai institusi sosial yang khas bagi masyarakat teknologi yang begitu menghargai kebaruan; ini didasarkan pada gagasan progresivis bahwa realitas harus senantiasa diperbarui.

Tetapi budaya *avant-garde* tidak dapat bersaing dengan kemampuan dunia modern untuk mengejutkan dan melampaui batas (dan bukan sekadar secara simbolis). Kematiannya adalah datum/fakta lain bahwa mitos kemajuan itu sendiri telah bangkrut.

Dada adalah salah satu dari dua gerakan *avant-garde* besar terakhir, citra negatifnya sangat ditingkatkan oleh kesadaran atas keruntuhan sejarah umum yang dipancar-

kan Perang Dunia I. Para pendukungnya terkadang mengklaim telah menentang semua "isme", termasuk gagasan seni. Tetapi seni lukis tidak dapat menegasikan seni lukis, pahatan juga tidak dapat membatalkan seni pahat, mengingat bahwa semua budaya simbolis adalah kooptasi persepsi, ekspresi, dan komunikasi. [Tulisan tidak dapat menegasikan tulisan, juga tidak dapat mengetik (untuk memindahkan) esai radikal ke disket agar mempermudah pemublikasiannya yang selalu dapat membebaskan—bahkan jika pengetiknya melanggar aturan dan memberikan komentar tanpa izin.] Faktanya, Dada adalah pencarian mode artistik baru, itu serangan terhadap kekakuan dan ketidakrelevanan seni borjuis sebagai faktor kemajuan seni; Memoar Hans Richter menunjuk "regenerasi seni visual yang telah dimulai Dada". Jika Perang Dunia I hampir membunuh seni, kaum Dadais mereformasinya.

Surealisme adalah aliran terakhir yang menegaskan misi politik seni. Sebelum mengikuti Trotskyisme dan/-atau ketenaran dunia seni, kaum surealis menjunjung tinggi peluang dan yang primitif sebagai cara untuk membuka "Yang Luar Biasa/Mengagumkan" yang dikurung oleh masyarakat di dalam alam bawah sadar. Penghakiman yang keliru yang akan memperkenalkan

kembali seni ke dalam kehidupan sehari-hari dan dengan demikian mengubahnya tentu saja mengelirukan relasi antara seni dengan masyarakat yang represif. Penghalang yang sebenarnya bukanlah antara seni dan realitas sosial yang menyatu, tapi antara keinginan dan dunia yang eksis. Tujuan kaum surealis untuk menciptakan simbolisme dan mitologi baru menjunjung tinggi kategori-kategori ini dan tidak mempercayai sensualitas tanpa perantara. Mengenai yang terakhir, Breton berpendapat bahwa "Kesenangan adalah ilmu; olah rasa/kesadaran menuntut inisiasi pribadi dan karena itu kau membutuhkan seni."

Abstraksi modernis melanjutkan tren yang dimulai oleh Estetisisme, di mana ia mengungkapkan keyakinan bahwa seni hanya dapat bertahan dengan pembatasan secara drastis pada bidang visinya. Dengan embel-embel sesedikit mungkin dalam bahasa formal, seni jadi kian meningkatkan referesi dirinya, dalam pencariannya akan "kemurnian" yang bertentangan dengan narasi. Dijamin tidak mewakili apa pun, lukisan modern secara sadar tidak lebih dari sebuah permukaan datar dengan cat di atasnya.

Tetapi strategi untuk mengosongkan seni dari nilai simbolisnya, desakan pada karya seni sebagai objek

dalam dirinya sendiri di dunia objek, terbukti merupakan metode penghancuran diri. “Fisikalitas radikal” ini, yang didasarkan pada keengganan terhadap otoritas, dalam objektifikasinya, tidak pernah lebih dari sekadar status komoditas sederhana. Jaringan steril (baca: kisi-kisi) Mondriani dan kotak-kotak serba hitam yang berulang dari Reinhardt menggemakan persetujuan bahwa hal ini secara umum tidak lebih dari sekadar arsitektur abad ke-20 yang mengerikan. Likuidasi diri modernis diparodikan Rauschenberg lewat karyanya *Erased Drawing* tahun 1953, yang dipamerkan setelah penghapusan gambar de Kooning selama sebulan penuh. Konsep seni itu sendiri, bagaimanapun juga, pertunjukan Ducamp tentang urinoir dalam pamerannya pada 1917, telah jadi polemik di tahun 50-an dan setelah sejak itu terus berkembang menjadi semakin tak terdefinisikan.

Pop Art menunjukkan bahwa batas antara seni dan media massa (misalnya iklan dan komik) kian menipis. Tampilannya yang asal-asalan dan produksinya yang dilakukan secara massal menampakkan kualitas dari seluruh masyarakat dan kualitas kosong dari Warhol dan seluruh produknya yang merangkum hal itu. Gambar-gambar yang dangkal, tidak memiliki bobot moral, tidak dipersonalisasi, dimanipulasi secara sinis oleh muslihat

pemasaran yang penuh kesadaran akan gaya: terungkapnya kehampaan seni modern dan dunianya.

Proliferasi gaya dan pendekatan seni di tahun 60-an—Konseptual, Minimalis, Performa, dan lain-lain—dan percepatan keusangan dari sebagian besar seni yang membawa era "posmodern", pergeseran "purisme" formal modernisme dengan campuran eklektik dari pencapaian gaya masa lalu. Ini pada dasarnya melelahkan, daur ulang yang jenuh dari pecahan-pecahan bekas (fragmen bekas), yang mengumumkan bahwa perkembangan seni telah berakhir. Melawan devaluasi global dari simbol, terlebih, seni tidak mampu lagi menghasilkan simbol baru dan bahkan hampir tidak berusaha untuk melakukannya lagi.

Adakalanya kritikus, seperti Thomas Lawson, meratapi ketidakmampuan seni saat ini "untuk merangsang pertumbuhan keraguan yang benar-benar mengganggu," begitu sedikitnya gerakan keraguan yang cukup mengancam terlihat muncul untuk mencampakkan seni itu sendiri. Para "kritikus" semacam itu tidak dapat memahami bahwa seni harus tetap teralienasi dan karenanya harus digantikan, mereka tidak mengerti bahwa seni menghilang karena pemisahan yang sudah lama terjadi di

antara alam dan seni yang merupakan hukuman mati bagi dunia yang harus dibatalkan.

Dekonstruksi, pada bagiannya, mengumumkan proyek penguraian kode Sastra dan tentu saja "teks", atau sistem penandaan, di seluruh budaya. Tetapi upaya untuk mengungkap ideologi yang dianggap tersembunyi ini terhalang oleh penolakannya untuk mempertimbangkan asal-usul atau sebab-akibat historis, sebuah penolakan yang diwarisinya dari strukturalisme/postrukturalisme. Derrida, tokoh Dekonstruksi yang berkembang, berurusan dengan bahasa sebagai solipsisme, diasingkan ke interpretasi diri; dia tidak terlibat dalam aktivitas kritis namun menulis tentang aktivitas menulis. Alih-alih mendekonstruksi realitas yang terdampak, pendekatan ini hanyalah akademisme mandiri, di mana Sastra, seperti lukisan modern sebelumnya, tidak pernah lepas dari perhatian pada permukaannya sendiri.

Sementara itu, sejak Piero Manzoni mengawetkan kotorannya sendiri dan menjualnya di galeri dan Chris Burden telah menembak lengannya sendiri, dan disalibkan ke sebuah Volskswagen, kita melihat dalam seni, semakin banyak perumpamaan yang pas tentang keberakhirannya, seperti potret diri yang digambar oleh Anastasi—dengan mata tertutup. Musik "serius" sudah lama

mati dan musik populer makin memburuk; puisi hampir runtuh dan lenyap dari pandangan; drama, yang bergerak dari Absurd ke Kebisuan, sedang sekarat; dan novel dikalahkan oleh non-fiksi sebagai satu-satunya cara untuk menulis dengan serius.

Di masa yang letih dan lesu, tampaknya berbicara lebih sedikit tentang seni tentu saja kurang (tidak cukup). Baudelaire wajib menuntut martabat seorang penyair dalam masyarakat yang tidak lagi memiliki martabat untuk dibagikan. Seabad lebih kemudian, betapa tak terelakkannya kenyataan dari kondisi itu dan betapa usangnya penghiburan atau stasiun seni "abadi".

Adorno memulai bukunya sebagai berikut: "Hari ini tidak perlu dikatakan lagi bahwa tidak ada yang tidak perlu dikatakan mengenai seni, apalagi tanpa berpikir. Segala sesuatu mengenai seni telah menjadi masalah; kehidupan batinnya, hubungannya dengan masyarakat, bahkan haknya untuk eksis." Tapi Teori Estetika (*Aesthetic Theory*) menegaskan seni, seperti karya terakhir Marcuse, bersaksi mengenai keputusasaan dan kesulitan menyerang ideologi budaya yang tertutup rapat. Dan meskipun "radikal" lainnya, seperti Habermas, menasihati bahwa keinginan untuk menghapus mediasi simbolis adalah tindakan irasional, itu makin menjelas-

kan bahwa ketika kita benar-benar bereksperimen dengan hati dan tangan kita, bidang seni itu terbukti menyedihkan. Dalam transfigurasi yang harus kita lakukan, yang simbolis akan ditinggalkan dan seni ditolak demi yang riil. Lakon, kreativitas, ekspresi diri, dan pengalaman otentik akan dimulai kembali pada saat itu.

Catatan:

---

[1] Sihir simpatik, juga dikenal sebagai sihir imitatif, adalah jenis sihir berdasarkan imitasi atau korespondensi (hubungan antara bentuk dan isi). Sihir ini berasumsi bahwa seseorang atau sesuatu dapat dipengaruhi secara gaib melalui nama atau objek yang mewakilinya (berkaitan dengan sesuatu yang dimaksudkannya) –Ed.

TENTANG PENERJEMAH

SYIHABUL FURQON (*Syihabul Hajj*) lahir di Sumedang Maret 1992. Alumnus Aqidah Filsafat UIN Sunan Gunung Djati Bandung dan Pasca Sarjana UIN Ban-dung, bidang *Religious Studies.* Telah menerjemah-kan *La-ngit Ketujuh* (Trubadur, 2018) karya Naguib Mahfouz, *Fi Al-Falsafah Al-Ula* (Filsafat Pertama) Al-Kindi (Yayasan Al-Ma'aarij Darmaraja, 2021), dan lain-nya. Kini sedang menyelesaikan studi doktoral di UIN Bandung, konsentrasi Filsafat Agama.